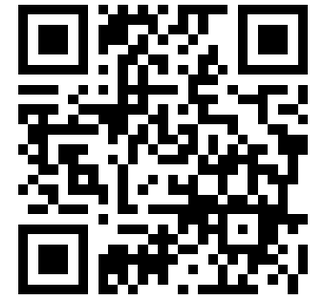
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Digitized by Google

THE PENNSYLVANIA
STATE UNIVERSITY
LIBRARY

THE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DE

REPRODUCTIONS DE MANUSCRITS

A PEINTURES

Digitized by Google

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

Digitized by Google

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DE

REPRODUCTIONS DE MANUSCRITS

A PEINTURES

7e ANNÉE

POUR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

PARIS

1923

Digitized by Google

Art Library
ND3343
.P16
[illegible]
1923
[illegible]

THE PENNSYLVANIA STATE
UNIVERSITY LIBRARY

Digitized by Google

LES MANUSCRITS A MINIATURES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE DIJON

C'est de l'ancienne abbaye de Cîteaux que provient le groupe le plus nombreux des manuscrits conservés à la Bibliothèque de Dijon et décrits au *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, in-8°. *Départements*, tome V : 312 volumes sur un total actuel de 1955. Si le fonds Baudot, acquis au XIXe siècle, compte quelques unités de plus, son origine est si disparate qu'il est fort loin d'offrir l'homogénéité qui distingue l'ensemble des manuscrits cisterciens. Et ce sont les mêmes livres qui apportent à l'histoire de la miniature la contribution la plus importante, la plus riche et la plus originale. Il convient donc, dans une description de nos manuscrits à miniatures, de leur réserver la place de choix que leur vaut légitimement leur exceptionnelle valeur.

I

LES MANUSCRITS CISTERCIENS

On connaît l'histoire de Cîteaux. Saint Robert de Molesme, désespérant de faire régner, dans le monastère qu'il avait fondé, l'ancienne discipline bénédictine, abandonne Molesme avec le prieur Aubry, Étienne Harding et quelques autres moines pour créer, le 21 mars 1098, au milieu de la forêt de Cîteaux, à quelque distance de Dijon, le *Nouveau-Monastère*. Tandis que, dès 1100, saint Robert doit retourner à Molesme sur l'ordre du légat Hugues de Romans [1], Cîteaux végète pauvrement, l'épidémie décime la communauté, lorsque soudain l'ascétisme de l'abbaye naissante attire à elle, en 1112, le fils du seigneur de Fontaine, Bernard, et tout un essaim de ses frères et de ses parents. Essaim vraiment, puisque, dès l'année suivante, une nouvelle abbaye naît de Cîteaux, La Ferté (1113), puis Pontigny (1114), puis Clairvaux qu'illustrera saint Bernard lui-même (1115), enfin Morimond (1115). Et de ces quatre filles aînées sortiront quatre grandes lignées peuplant la France et l'Europe d'une profusion de monastères : 330 en 1151, à la mort de saint Rainard, 694 à la fin du XIIIe siècle [2]. Par

1. J. Laurent, *Cartulaires de l'abbaye de Molesme*, I, 151-142.
2. Guignard, *Les Monuments primitifs de la règle cistercienne* p. XV ; D. Ursmer Berlière, *L'Ordre monastique des origines au XIIe siècle*, p. 239.

Digitized by Google

elles se répandra un type d'architecture sobre et austère, parfois tenu pour rustique, mais dont la sévérité cependant et la sincérité conquièrent les suffrages de bien des artistes ; par elles notamment se propage, avec une remarquable descendance, l'art gothique en Italie ; elles couvrent l'Allemagne et l'Espagne, la Pologne et les rives de la Baltique, l'Angleterre, les Pays-Bas et la Scandinavie, « une moitié de l'Europe [1] » de monuments étroitement apparentés.

Nul ordre en effet ne fut au XIIe et au XIIIe siècle, le temps de sa grande prospérité, plus étroitement soumis à la rigueur d'une règle inflexible. Cluny avait établi un régime autocratique, et l'abbé de Cluny était un vrai monarque. La constitution cistercienne au contraire, définie dans la Charte de Charité, rédigée sans doute entre 1115 et 1118, approuvée à Saulieu par Calixte II le 23 décembre 1119, laisse à chaque abbaye une réelle autonomie, organise par le Chapitre général une sorte de gouvernement collectif, mais par compensation nécessaire fait de l'unité et de la rigidité de la règle le lien solide qui maintiendra, malgré ces particularismes, la cohésion du grand corps cistercien [2] : « Le deuxième statut du Chapitre général ordonne que, pour l'union indissoluble et perpétuelle des abbayes, la règle de Saint-Benoît soit entendue et observée d'une seule manière ; par conséquent, même nourriture, même vêtement, mêmes coutumes et mêmes livres pour l'office divin. Le troisième statut et le douzième énumèrent ces livres, à savoir, le missel, l'épistolier, le texte des évangiles (*textus*), le collectaire, le graduel, l'antiphonaire, la règle, le livre des us, l'hymnaire, le psautier, le lectionnaire, le calendrier. Tous doivent être uniformes partout, sans divergence, *ubique uniformiter habeantur* ; et la Charte de charité exige qu'ils s'accordent parfaitement avec les livres de Cîteaux. »

Ce souci d'uniformité, on peut dire qu'il hanta dès l'origine l'esprit des fondateurs de Cîteaux, ils ne concevaient point de disparité possible, ni entre la règle et ses applications, ni entre les livres requis par la pratique de la règle. A peine étaient-ils installés dans la forêt, qu'ils se préoccupèrent de posséder le livre par excellence, la Bible ; et voulant établir un bon texte, ils rassemblèrent plusieurs exemplaires afin de suivre et de copier celui qui leur paraîtrait le meilleur, le plus complet. Nous avons conservé ce premier fruit du Scriptorium naissant du Nouveau-Monastère. C'est la *Bible* dite *de saint Étienne Harding*, du nom du deuxième abbé de Cîteaux, qui paraît avoir présidé à sa confection, et qui est aujourd'hui, sous les numéros 12 à 15, la perle du cabinet des manuscrits à la Bibliothèque de Dijon (*Planche II*). La copie terminée, il apparut des variantes importantes avec les autres manuscrits. L'abbé de Cîteaux, s'étant alors éclairé des conseils de Juifs experts, fit corriger les leçons fautives à son jugement, supprimer les interpolations par grattage du parchemin. Et en effet, surtout dans le livre des Rois, comme l'annonce d'ailleurs saint Étienne, la Bible de Cîteaux décèle à l'œil des grattages

1. L. Bégule, *L'abbaye de Fontenay et l'architecture cistercienne*, p. 113, pp. 95 à 122.
2. Guignard, *op. cit.*, pp. III, XXXVI-XXXVII, 80, 250.

Digitized by Google

sur lesquels la leçon jugée bonne a été récrite. Tous ces détails nous sont révélés explicitement par un texte fameux, une note, véritable encyclique, placée par saint Étienne à la fin du tome II, fol. 150 v°, et qui fait connaître la date d'achèvement de l'entreprise, 1109. Ainsi la Bible de saint Étienne, qui n'a pu être commencée avant 1098, était terminée en 1109. Le repère chronologique paraît certain, et, pour qui sait mesurer l'importance d'une certitude chronologique en matière de manuscrits enluminés, il n'est pas hors de propos de procéder sur ce point à un examen critique, et d'avoir toute assurance [1].

C'est qu'en effet se pose un singulier et subtil problème. Notre Bible est en quatre volumes, dissemblables de format quelque peu, et surtout d'écriture et de décoration. L'Ancien Testament occupe les trois premiers volumes, le Nouveau Testament le quatrième et dernier. Mais la disparité s'accuse non entre ces deux parties de l'Écriture Sainte, mais bien entre les deux premiers et les deux derniers tomes; elle n'est donc pas, si l'on peut user de ce terme, d'ordre exégétique et intime, mais bien d'ordre extrinsèque et purement paléographique. Au point de vue décoratif, les deux premiers tomes ne contiennent que des initiales à feuillages et entrelacs d'animaux largement traités, avec adresse et sûreté, un peu lourds, mais d'un bon style. La figure humaine et les scènes historiées n'apparaissent qu'au tome III et au tome IV, et celles des initiales miniaturées, qui ne sont pas constituées par des personnages, sont infiniment plus souples, plus fines, plus délicates, plus nuancées, avec prédominance des bleus d'azur profond. Les caractères esthétiques ne sont pás moins tranchés que l'apparence de l'écriture.

1. Toute la discussion étant fondée sur le texte même de l'Encyclique de saint Étienne, on ne peut se dispenser de le reproduire in extenso : « Anno millesimo centesimo nono ab Incarnatione Domini, liber iste finem sumpsit scribendi, gubernante Stephano II° abbate cenobium Cisterciense. — Frater Stephanus, Novi Monasterii abbas, et presentibus et futuris servis Dei salutem. Hanc historiam scribere disponentes, inter plurimos libros quos de diversis ecclesiis congregavimus, ut veraciorem sequeremur, in quendam fere ab omnibus multum dissonantem impegimus; et quia illum pleniorem ceteris repperimus, fidem ei accommodantes, hanc historiam, secundum quod in eodem libro inveniebamus, scripsimus. Qua digesta, non modice de dissonantia historiarum turbati sumus, quia hoc plena edocet ratio ut quod ab uno interprete, videlicet beato Iheronimo, quem ceteris interpretibus omissis nostrates jamjamque susceperunt, de uno hebraice veritatis fonte translatum est, unum debeat sonare. Sunt tamen quidam Veteris Testamenti libri qui non de hebraico, sed de Chaldaico sermone ab eodem nostro interprete sunt translati, quia sic eos apud Judeos invenit, sicut ipsemet in prologo super Danihele scribit, nosque illos secuti ceteros libros secundum ejus translationem suscepimus. Unde nos multum de discordia nostrorum librorum quos ab uno interprete suscepimus admirantes, Judeos quosdam in sua scriptura peritos adivimus, ac diligentissime lingua romana ab eis inquisivimus de omnibus illis Scripturarum locis, in quibus ille partes et versus habebantur quos in nostro predicto exemplari inveniebamus et jam in hoc nostro opere inserebamus, quosque in aliis multis historiis latinis non inveniebamus. Qui suo libros plures coram nobis revolventes et in locis illis, ubi eos rogabamus, hebraicam sive chaldaicam scripturam romanis verbis nobis exponentes, partes vel versus pro quibus turbabamur minime repperere. Quapropter hebraice atque chaldaice veritati et multis libris latinis qui illa non habebant, sed per omnia duabus illis linguis concordabant, credentes, omnia illa superflua prorsus abrasimus veluti in multis hujus libri locis apparet, et precipue in libris Regum ubi major pars erroris inveniebatur. Nunc vero omnes qui hoc volumen sunt lecturi rogamus quatinus nullo modo predictas partes vel versus superfluos huic operi amplius adjungant. Satis enim lucet in quibus locis erant, quia rasura pargameni eadem loca non celat. Interdicimus etiam auctoritate Dei et nostre congregationis ne quis hunc librum multo labore preparatum inhoneste tractare, vel ungula sua per scripturam vel marginem ejus aliquid notare presumat. »

Digitized by Google

La notice du *Catalogue général* [1], enregistrant ces différences, propose une explication, à propos du tome III de la Bible : « L'écriture et l'ornementation diffèrent sensiblement [des tomes I et II], et certains livres paraissent empruntés à des exemplaires plus anciens... En somme, ce tome III a été utilisé par l'abbé Étienne, mais paraît un peu plus ancien que lui. »

Mais sur ce tome III en particulier ont été précisément édifiés des systèmes, et il a été cité comme représentatif de l'art cistercien. Dans l'*Histoire de l'art* d'A. Michel [2], M. Haseloff cite et reproduit l'une des pages du volume, la vie de David, comme spécimen de l'art qui florissait à Cîteaux, sans se prononcer sur l'origine, mais aussi sans aucune réserve sur l'âge du manuscrit. Plus récemment, M. J. Calmette, dans une savante conférence sur *l'Esprit bourguignon dans la miniature cistercienne du XIIe siècle* [3], fondait une partie de sa critique sur les mêmes scènes de la vie de David qu'alléguait déjà M. Haseloff. Or il est évident que si notre tome III a été seulement *utilisé* par saint Étienne Harding, s'il lui est antérieur de quelques années, à aucun degré il ne saurait appartenir à Cîteaux par sa facture ; il serait une simple propriété, acquise, du monastère, non un produit de son scriptorium. Nous sommes en effet enfermés dans des limites chronologiques très étroites : 1098, exode de Molesme à Cîteaux ; 1109, achèvement de la Bible de saint Étienne. Si nous en sortons, nous sortons de Cîteaux.

Restons-y au contraire. Les seuls caractères paléographiques sur lesquels se fonde l'hypothèse du *Catalogue général* autorisent bien rarement des conclusions fermes, et la dissemblance extérieure des diverses parties de la Bible n'est pas la preuve formelle d'une différence chronologique.

Cette différence, l'analyse de l'encyclique de saint Étienne la réduit à néant. Si l'encyclique se trouve à la fin du tome II et non ailleurs, nous n'en savons pas la raison, peut-être simplement parce qu'il y est fait allusion particulière au Livre des Rois, précisément contenu dans ce tome II. Au reste les derniers feuillets des tomes III et IV ayant été remplacés ou arrachés, nous ne pouvons certifier que l'encyclique ne s'y trouvait pas reproduite. Ce qui est du moins incontestable, c'est que le texte de l'encyclique déborde le contenu des deux premiers tomes et concerne au même titre tous les volumes. Saint Etienne nous expose eu effet que, voulant un bon texte de la Bible, il a d'abord fait choix, entre plusieurs par lui rassemblées, d'une rédaction qui lui semblait plus complète, *pleniorem*, et qu'il l'a fait transcrire tout au long. Après cela, et après seulement, non pas au cours de la calligraphie, surgit la difficulté d'accorder les diverses versions : *qua digesta*. Puis se définit peu à peu la méthode critique de correction : on aura recours aux originaux hébreux par delà saint Jérôme, pour l'Ancien Testament, on fera choix d'experts, des rabbins juifs. Le texte de saint Étienne est

1. *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, série in-8°. *Départements*, t. V, pp. 5-6.
2. Tome II, 1re part., pp. 298 sq.
3. Dijon, 1911, in-8°. Extrait du *Compte rendu de la Société des Bibliophiles de Bourgogne*, 1910-1911.

Digitized by Google

minutieux, précis et catégorique : modèle unique, copie totale préalable à toute correction, reprise en sous-œuvre de la copie pour l'expurger et la parfaire. Et en effet, tous les volumes de l'Ancien Testament, le tome III comme les autres, et qui contient le livre de Daniel auquel fait allusion l'encyclique, portent la trace visible des mêmes corrections, selon la même méthode de grattage et de récriture. C'est un ensemble inséparable, l'œuvre propre du scriptorium de Cîteaux, au témoignage de saint Étienne, témoignage qui vaut celui des paléographes.

Ce n'est pas tout : si le tome III avait été emprunté a un exemplaire antérieur, *utilisé*, tome occupé tout entier, ne l'oublions pas, par des livres de l'Ancien Testament, il aurait donc offert, lui aussi, cette rédaction plus ample et plus complète, *plenior*, qui distingue l'unique manuscrit type, *quemdam*. Saint Etienne, si précis, n'aurait pas manquer de relever une particularité aussi notable. Et si le tome III est un fragment du manuscrit type, ce qui ne s'accorde guère avec l'affirmation d'une copie totale de la Bible, on se demande pourquoi, l'ayant pu ainsi incorporer à l'exemplaire qu'il constituait, le distraire du tout dont il était partie, saint Étienne ne s'est pas contenté simplement de s'approprier tout le manuscrit type, manifestement emprunté, et non seulement un de ses éléments, au lieu de le faire copier à grand'peine au milieu des tracas, des soucis, des difficultés du monastère naissant. Quelle que soit l'hypothèse, si l'on distingue le tome III des tomes I et II dans l'exécution et dans l'origine, on contredit le texte formel de saint Etienne. Nous ne pouvons courir le risque de cet hypercriticisme.

Quant au tome IV, consacré au Nouveau Testament, aux Épîtres de saint Paul, à l'Apocalypse et aux Actes des Apôtres, son aspect paléographique et sa décoration l'apparentent étroitement au tome III. Le texte de l'encyclique autorise à croire qu'il faisait nécessairement partie de l'ensemble biblique constitué par saint Étienne. Lui aussi porte des corrections, et de même nature, mais il est clair que ces corrections n'ont pu être demandées aux Juifs. Elles ont été empruntées, selon la logique et selon la méthode critique appliquée à l'Ancien Testament, à la langue primitive, c'est-à-dire au texte grec. Le P. Hümpfner [1] a constaté en effet la concordance des corrections au grec, presque partout, sauf lorsque la majorité des manuscrits de la Vulgate latine semblait donner à saint Étienne une bonne leçon ; et il a relevé des allusions claires à la référence aux textes anciens : « in omnibus fere antiquis libris invenimus sic », ou encore, avec mention expresse du grec, « suscipiens in veracibus et antiquis et in greco invenimus [2] ».

Par la suite, la recension stéphanique de l'Écriture passa, pour les parties qu'il en

1. *Die Bibel des hl. Stephan Harding*, in *Cistercienser-Chronik*, avril 1917, p. 78. — Cf. aussi sur la Bible de saint Étienne les articles publiés par l'abbé J. P. F. Martin dans la *Revue des Sciences ecclésiastiques*, 1886-1887, sous le titre : *Saint Étienne Harding et les premiers recenseurs de la Vulgate latine.*

2. Tome IV (Bibl. de Dijon, ms. 15), ff. 41 et 47. On pourrait en outre trouver des rapports esthétiques étroits entre ce tome IV et les *Moralia in Job* terminés en 1111 (Mss. 168 à 170) que nous étudions plus loin.

Digitized by Google

devait retenir, dans le fameux manuscrit-type des livres de règle de l'ordre cistercien [1], tandis que, suivant le P. Hümpfner, la Bible de saint Étienne fut désignée pour l'usage de la communauté de Cîteaux, et cela explique la fatigue évidente de quelques pages.

Ainsi, munis d'une date certaine et contrôlée, 1098-1109, nous pouvons décrire le décor de notre Bible. Mais peut-être, pour le bien entendre, faut-il encore dire auparavant un mot d'un autre manuscrit.

Il existe, à la Bibliothèque de Dijon, manuscrit 30 (12), un *Psautier* qu'une tradition ancienne veut avoir été le psautier même de saint Robert de Molesme, le fondateur de Cîteaux (*Planche I*). Une note de la fin du XIIe siècle [2], avant le commencement des psaumes, rapporte cette origine, d'autant plus vraisemblable que l'âge du livre et les données historiques qu'on peut recueillir concordent à la confirmer. Le *Psautier de saint Robert* est manifestement contemporain de la fin du XIe siècle, c'est-à-dire du saint abbé de Molesme. C'est sur ce texte qu'a été établi le propre Psautier en usage à Cîteaux. En tête se lit un calendrier à l'usage plus spécialement de l'église d'Arras. Or on sait que la colonie primitive de Molesme, en partie émigrée à Cîteaux, comptait des moines venus d'Artois ; que saint Robert fut en relations suivies, avant 1098, avec Lambert évêque d'Arras, qu'il parcourut en 1095 l'Artois, le Ponthieu, la Flandre [3], et reçut en ces régions don de terres et d'aumônes pour Molesme. Le décor même de notre Psautier, qui dérive des lointaines traditions de l'art carolingien, rappelle, lui aussi, les écoles du nord de la France. Outre un petit nombre d'initiales à larges feuillages et à monstres serpentins [4], ce décor est essentiellement constitué par deux grandes pages enluminées : d'abord (fol. 8 v°), une Flagellation sur fond à larges bandes bleue, rouge et verte, à l'intérieur d'un cadre polychrome aux tons crus ; la scène, d'intention dramatique, est bien composée, les personnages curieusement contournés, mais de pieuses mains ont effacé la figure des bourreaux du Christ, en infligeant ainsi au tableau une mutilation très regrettable. Un peu plus loin, au fol. 10 v°, un *B* initial de grande dimension, à l'intérieur d'un large cadre vermiculé, constitue un frontispice richement orné [5] ; la lettre, dessinée d'un large ruban vert, et qui déroule ses clairs rinceaux relevés de nervures rouges sur des fonds vermillon, bleu ou jaune très pâle, est d'une tonalité générale assez atténuée qui s'harmonise heureusement avec le cadre plus foncé, à baguettes pourprées et largement encré.

C'est au même style qu'appartient l'ornementation des deux premiers tomes de la *Bible de saint Étienne Harding*. Elle s'inspire visiblement d'un même principe général. Toute « histoire » en est bannie ; l'exécution, un peu lourde, n'en est pas moins géné-

1. Manuscrit 114 (82) de la Bibliothèque de Dijon. Cf. l'étude et l'édition de ce volume par Ph. Guignard, *Les monuments primitifs de la règle cistercienne*, dans la collection des *Analecta Divionensia*.

2. Cf. *Catal. gén. des mss., Départements*, t. V, pp. 7-8. — La note se trouve au fol. 10 du volume.

3. Cf. J. Laurent, *Cartulaires de l'abbaye de Molesme*, I, pp. 120, 150-151.

4. On retrouve ce même type dans un manuscrit primitif de Cîteaux, ou apporté à Cîteaux par la colonie issue de Molesme, *Homélies de saint Grégoire* (Bibl. de Dijon, ms. 177 (141).

5. Planche I.

Digitized by Google

ralement soignée, et vise à l'effet ; on y remarque un usage habituel des dragons et bêtes monstrueuses mêlées aux rinceaux de feuillage ; les fonds sont invariablement bleus, le dessin rouge et vert.

Avec le tome III, manuscrit 14, l'aspect change radicalement, et la grande scène historiée va prendre la place essentielle, presque unique, dans le décor. Des travaux antérieurs ont déjà signalé le mérite de l'œuvre. L'*Histoire de l'art* d'André Michel [1] en a noté les caractéristiques principales et publié l'une des plus belles pages, la grande figure du roi David, au fol. 13 v° : David, assis, une tige fleurie à la main, le vêtement savamment drapé, plein de noblesse et de majesté ; à ses pieds, des musiciens ; tout autour, pour cadre, une muraille crénelée sur laquelle s'agitent des guerriers. Au recto du même feuillet, une suite de dix-sept tableaux retrace la vie de David. M. J. Calmette [2] a très heureusement analysé la recherche du mouvement vrai, l'individualisme des figures et des attitudes, l'aisance et la vérité de la draperie, et jusqu'aux insuffisances d'une technique encore mal assurée de tous ses effets, qu'on remarque à profusion dans cette page si curieuse, révélatrice d'un tempérament d'artiste. L'auteur a grande prédilection pour le simple trait, d'une ligne sûre et nette ; et la couleur, discrète, ne l'accompagne que çà et là pour rehausser et marquer, au bon endroit, un détail du costume ou de la composition, accentuer un mouvement ou une attitude : bleu pâle, vert très délavé, rouge vermillon, quelques points d'or forment ici toute la gamme des couleurs. L'intérêt des images est ailleurs.

Cette grande sobriété de la peinture n'est pas cependant systématique ni exclusive, et quelques très belles initiales à rinceaux de feuillage sont d'un plus vif éclat. Même des scènes animées, purs tableaux d'illustration, ou bien initiales à personnages ont reçu l'agrément d'une coloration plus accentuée. Mais jamais ni le dessin ni le mouvement ne sont sacrifiés au simple goût de vives couleurs chatoyantes. L'ampleur du style est la préoccupation dominante de l'artiste ou plutôt des artistes (car on discernerait peut-être plusieurs mains) qui ont contribué à orner les deux derniers volumes de la Bible de saint Étienne. On n'en a retenu ici que deux exemples : la création d'Adam [3], que le Seigneur pétrit du limon de la terre à l'abri d'une puissante frondaison ; le corps n'est pas entièrement modelé, et le père des hommes exprime aussitôt par son geste la déférence et la soumission dues au Créateur. Ailleurs, c'est Judith [4] qui, dans la tente ouverte, formant les jambages d'un A majuscule, tranche la tête d'Holopherne ; surpris dans son sommeil, le général esquisse de la main levée une inutile défense, mais déjà le sang coule à flots et la bouche se tord en un rictus convulsif [5].

1. Tome II, I, pp. 298 sq.

2. *L'esprit bourguignon dans la miniature cistercienne du XIIe siècle* (Dijon, Jobard, 1911, in-8°. Extr. du *Compte rendu de la Société des Bibliophiles de Bourgogne*, 1911).

3. Ms. 14, fol. 76. Paralipomènes, livr. I. Voir pl. II.

4. Ms. 14, fol. 158. Judith. Voir pl. II.

5. Voici, pour les iconographes, la nomenclature des « histoires » figurées aux tomes III et IV de la Bible de saint Étienne Harding : Tome III, fol. 13, en tête du Psautier (version gallicane). Scènes de la vie de David ; —

Digitized by Google

Si l'on conservait quelque doute sur la possibilité de l'exécution intégrale à Cîteaux, malgré les textes, d'un travail considérable dans les douze premières années (1098-1109) d'une existence assez malaisée, un autre témoin irrécusable de l'activité du scriptorium du Nouveau Monastère, avant même la venue de saint Bernard, peut être produit : ce sont les manuscrits 168-170 (135) de la Bibliothèque de Dijon, *Moralia in Job*, de saint Grégoire, livres I à XVI, en trois tomes (*Planches IV et V*). A la fin du t. III, fol. 92 v°, la souscription du copiste précise la date, 1111 : « Anno ab incarnatione Domini Millesimo centesimo undecimo, in vigilia Nativitatis ejusdem Domini nostri Jesu Christi, liber iste finem sumpsit scribendi, temporibus domni Stephani Cisterciensis abbatis secundi. » Stephanus, c'est encore saint Étienne Harding, l'auteur de la Bible. De fait, on rencontre dans ces trois volumes des réminiscences des diverses manières de la Bible, capitales à souples rinceaux de feuillages ; ou initiales plus simples, qui reparaissent dans plusieurs manuscrits contemporains, à la panse garnie de minces feuilles stylisées, très allongées ; teintes atténuées que pratique le miniaturiste des derniers volumes de la Bible [1].

Mais aussi se manifeste dans ces *Moralia in Job* un coloris éclatant et vigoureux, par exemple, ms. 168, f. 4 v°, le commencement de la lettre de saint Grégoire à Léandre, évêque de Séville [2]. Dans un encadrement à pleine page, deux hommes montés l'un sur l'autre combattent un dragon à plusieurs têtes qui se dresse contre eux, et qu'une lance a déjà transpercé ; l'ensemble, par la stylisation des motifs pratiquée alors avec une maîtrise non surpassée [3], dessine une *R* initiale de grande allure. On y voit aussi toute une gamme de nuances en dégradé, avec, comme on l'a déjà noté, quelques discrètes touches d'or. Les deux montants de l'encadrement sont coupés de larges corolles d'où sortent des fleurs de lis ; en haut et en bas, une grecque habilement polychromée.

Ce n'est pas la seule fantaisie de son imagination qui a inspiré le miniaturiste, il a emprunté à la vie quotidienne des scènes réalistes : tels ces deux moines appliqués à fendre, avec un merlin et une masse, un tronc d'arbre couché [4], évocation des défri-

fol. 44 v° (Proverbes). Sacre de Salomon ; — fol. 56 (Ecclésiaste), Salomon ; — fol. 60 (Cantique des Cantiques), Le Christ, l'Église et la Synagogue ; — fol. 64 (Daniel), Les jeunes hébreux dans la fournaise ; — fol. 76 (Paralipomènes), Création d'Adam ; — fol. 110, v°, Esdras ; — fol. 122 v° (Esther), pendaison d'Amam, Esther ; — fol. 128 v° (la Sagesse), lutte d'homme et de dragons ; — fol. 158 (Judith), Banquet d'Holopherne, mort d'Holopherne ; — fol. 165 v° (Tobie), Départ et retour du jeune Tobie ; — fol. 173 (Les Macchabées, l. I), Mathathias tue un Juif qui sacrifiait aux idoles, mort de Mathathias ; — fol. 191 (Les Macchabées, *explicit* du l. I), combats de Judas Macchabée, ensevelissement de Judas Macchabée ; — fol. 191 (Les Macchabées, l. II), martyre des sept frères Macchabées et de leur mère.

Tome IV : f. 3 v°, saint Jérôme et le pape Damase (?) ; — fol. 11 v°, saint Matthieu (Homme ailé) ; — fol. 29 v°, saint Marc (le Lion) ; — fol. 41, saint Luc (le Bœuf), l'Annonciation ; — fol. 56 v°, saint Jean (L'Aigle) ; — fol. 68 (Actes des Apôtres), saint Luc écrivant, et Théophile ; — fol. 83 v° (Épître de saint Jacques), l'apôtre saint Jacques ; — fol. 125 (Apocalypse), la bête de l'Apocalypse.

1. Ms. 168, f. 71 v° ; ms. 169, f. 20 v° ; — ms. 168, f. 39 v° ; — ms. 169, f. 20 v° ; — ms. 168, f. 2 ; ms. 169, f. 5 et f. 39 v° ; ms. 170, f. 32.

2. Pl. IV.

3. Voir encore par exemple, pl. V, Q initial du mot quamvis (ms. 170, f. 6 v°).

4. Ms. 170, f. 59. — Pl. V.

Digitized by Google

chements imposés aux premiers colons de Cîteaux dans la forêt ; ou cet autre qui moissonne à la faucille [1] ; ou encore, puisque nous sommes en Bourgogne, ces vendangeurs grimpés sur les jambages d'un *E*, qui font la cueillette d'une treille, dont l'un coupe les grappes, et dont l'autre reçoit les raisins dans son panier [2]. Nos moines, quand ils paraissent, ne sont pas vêtus de blanc, comme on a coutume de figurer les Cisterciens ; en effet leur costume primitif était de couleur brune ou grise [3] ; et c'est bien ainsi qu'on en voit deux, soutenant les jambages d'une *M* [4], d'une pose naturelle.

La manuscrit 173 (137), — *planche VI*, — qui continue dans un autre format (de même sont disparates les volumes de la *Bible de saint Étienne*), les *Moralia in Job*, livres XVII à XXXV, continue aussi ces emprunts à la réalité de chaque jour. On y voit, au fol. 41, un arbre, I majuscule, attaqué par des moines bûcherons, dont l'attitude est aussi exactement observée que vigoureusement rendue ; un peu plus loin, fol. 148, c'est le battage au fléau symbolisé par une image pleine de verve. Mais aussi apparaît une tout autre technique ornementale, à la fois dans les sujets et dans la couleur. Ce sont de grandes initiales dans lesquelles, avec une exubérante prodigalité, plus que ne le requiert la charpente même de la lettre, et selon la formule chère aux imagiers du XIIe siècle, s'affrontent, se mêlent, se combattent, se déchirent personnages mi-humains mi-monstrueux, bêtes féroces et dragons de toutes formes. Les teintes généralement crues et nettes, rouge, bleu, jaune pâle, vert, se juxtaposent violemment, et donnent aux détails essentiels le relief et le mouvement [5].

La même interprétation de la bête féroce et la même technique se dévoilent dès la première page des *Commentaires de saint Augustin sur les Psaumes*, manuscrit 147 (114) — *planche VII*. Mais ici, ce sont des scènes bibliques parfaitement claires ; le jeune David, gardant le troupeau de son père, fait littéralement rendre gorge au lion qui a dévoré l'un des animaux. Le même sujet, mais traité avec plus d'art, d'élan et de naturel, se voyait déjà au tome III de la *Bible de saint Étienne Harding*. Au-dessous, le roi pince la harpe au milieu d'un groupe de musiciens. Nos *Commentaires de saint Augustin* contiennent une autre page digne d'attention, et qui rappelle par son intensité et ses procédés de coloration, le titre des *Moralia in Job*, manuscrit 168. C'est, au fol. 3, la page de titre [6]. La décoration l'occupe tout entière, enfermant dans un large cadre, un verset en capitales rouges et bleues. Un *D* initial forme le motif central, chargé, plus que de coutume dans les autres manuscrits cisterciens, de rinceaux de feuillages très compacts, d'où se détachent de lourdes grappes de fruits d'or. Le cadre est enfermé entre deux baguettes d'or ; entre elles court en serpentant de

1. Ms. 170, f. 75 v°.
2. Ms. 170, f. 32. Pl. V.
3. Hélyot, *Histoire des ordres monastiques*, t. V, p. 148.
4. Ms. 170, f. 20. Pl. V.
5. Ms. 173, fol. 7, l'initiale du chapitre XVIII ; fol. 47 (chap. XXII), où un cavalier est désarçonné par son cheval emporté. Pl. VI.
6. Pl. VII.

Digitized by Google

l'une à l'autre une tige flexible d'où sort à intervalles réguliers, dans la concavité, une palmette dentée. Tandis que, dans la plupart des volumes déjà analysés, la couleur était légère et comme translucide, ici, elle semble disposée en couches plus épaisses, l'éclaircissement étant obtenu par des traits ou des applications de gouache blanche ; de même l'emploi de l'or est beaucoup plus abondant que de coutume.

Au contraire, dans la *Cité de Dieu* de saint Augustin, manuscrit 158 (125), la page de titre, dont la composition est distribuée selon le même principe, est beaucoup plus discrète et d'une tonalité très effacée : pour cadre, deux doubles filets, rouges et bleus ; un *incipit* en capitales rouges, bleues et vertes ; une grande initiale, *G*, dans laquelle le dessin à la plume, très fin et très soigné, occupe la place prépondérante [1].

Un simple dessin à la plume, très franc quoique délicat, forme aussi, entre deux baguettes dont l'une est dorée, un large encadrement au titre du manuscrit 135 (102), *Lettres de saint Jérôme*. Et il faut remarquer que ce cadre dessiné est exactement semblable au cadre peint des *Commentaires de saint Augustin sur les Psaumes*, manuscrit 147. A l'intérieur, un incipit en lignes capitales rouges, vertes, mauves, bleues ; parmi elles, formant le centre de la composition, l'initiale du mot *Quanto*. C'est une grande lettre à rinceaux, légers, souples, délicats, qui enserrent sans l'entraver dans sa démarche agile un homme dont l'allure rappelle un centaure, ainsi entouré de rameaux feuillus, dans la *Bible de saint Étienne Harding* [2]. Quelques points d'or relèvent la tonalité générale, où domine le bleu. Tout au long du volume, un copieux alphabet, d'une variété, d'une prodigieuse fertilité d'invention, dont les artistes romans ont fourni plus d'un exemple : ce ne sont pas seulement des rinceaux et des feuillages, mais des hommes ou des animaux, parfois même une véritable illustration du texte : une belle figure de l'apôtre saint Jean, ou la Nativité, ou la Résurrection, ou saint Paul [3]. On a pu compter 139 de ces initiales miniaturées.

Ce sont aussi des « histoires » qu'offre le manuscrit 641 (383), l'un des volumes, le quatrième, du grand *Légendaire de Cîteaux*, *Vitae sanctorum* (*planche III*). Le recueil entier, distribué par ordre chronologique, est en cinq tomes, manuscrits 638 à 642. Seuls, les deux derniers sont primitifs. Les trois autres, 638, 639 et 640, ont dû être récrits au XIIIe siècle, probablement par suite d'accident, puisque le haut des pages du manuscrit 642 a été lui-même partiellement remplacé et récrit en gothique. Paléographiquement, les manuscrits 641 et 642 sont très voisins de la *Bible de saint Étienne Harding*, on y voit un peu partout ces capitales ornées de minces rinceaux terminés en crochet, que nous avons notés au passage. Au fol. 40 v° du manuscrit 641, une très curieuse illustration [4] à la gloire de la Sainte Vierge, le jour de sa Nativité, sorte d'arbre de Jessé en

1. Ce manuscrit montre d'ailleurs, dans le texte, par des initiales à grêles rinceaux de feuillage, par exemple fol. 37, 43 v°, 50, des similitudes avec la *Bible de saint Étienne* ou les *Moralia in Job* (ms. 168, f. 21).
2. Ms. 14, f. 14 v°.
3. Saint Jean, f. 152 (*I*) ; la Nativité, fol. 182 (H.) ; la Résurrection, f. 183 v° (*N*) ; saint Paul, f. 107 v° (*P*).
4. Pl. III.

Digitized by Google

raccourci, avec quelques personnages et scènes bibliques, — Daniel, Moïse et le Buisson ardent, les jeunes Hébreux dans la fournaise, la chute de la pluie fertilisante sur la toison, image de la fécondité des règnes de Salomon et du Christ (Ps. LXXI, v. 6), Gédéon, — évoque l'art byzantin, et la Mère de Dieu y est elle-même appelée « Theotokos ». Faut-il rattacher à la même source d'inspiration, plus ou moins imprégnée d'orientalisme, le titre à encadrement d'animaux et de feuilles à volutes qu'on remarque, en grande page, au fol. 2 v° ? Les lettres y sont disposées sur lignes vertes, rouges, bleues. Un *T* majuscule assez confus, vert sur fond pourpre, forme l'ornement central dont les volutes, les feuillages secs et dentés, les animaux sont quelque peu différents de la norme courante dans nos manuscrits ; et l'on distingue même dans un angle un petit profil classique de médaille, d'un tracé et d'un modelé vigoureux, fins et énergiques.

Ailleurs, au fol. 9 v°, un *D* initial très caractéristique : il est circulaire et tracé au compas, en anneaux concentriques formés d'un rinceau ou ruban qui se noue de place en place, et le dessin pousse à l'extérieur et en diagonale des prolongements en amande, dont l'un s'évase en palme. Tous les exemplaires constatés de cette lettre, et en petit nombre, appartiennent à des manuscrits de la fin du XIe ou du commencement du XIIe siècle [1]. Ce sont manifestement des répliques à peu près contemporaines, et d'une même origine.

Le décor est du reste multiple, et souvent le titre de chacun des chapitres, consacré à la vie d'un saint, est orné d'une figuration de ce personnage ; poses et attributs sont, comme il convient, très variés. L'une de ces lettres les plus réussies et les plus solennelles se voit à la vie de saint Jérôme [2]. A la vérité, l'initiale n'est que l'accessoire ici, et c'est la figure, comme en d'autres images semblables, qui domine toute la composition, se détachant en clair sur le fond vert. L'ajustement et le drapé des vêtements évoque la mémoire des plus anciennes sculptures romanes, du début du XIIe siècle, et sans doute trouverait-on aussi dans cette figure comme une réminiscence byzantine. En d'autres endroits, il est difficile de ne pas songer, par le mode de présentation, à quelques-uns de ces saints qui devaient, un peu plus tard, se dresser le long des colonnettes, au portail ébrasé de certaines églises [3].

Voisin chronologiquement de ce manuscrit 641, et au temps de saint Étienne Harding manifestement, appartient un saint Augustin, *De Trinitate*, manuscrit 141 (108).

Les caractères paléographiques et la décoration confirment la date proposée, c'est-à-dire l'extrême fin du XIe siècle ou les premières années du XIIe [4]. On y relève, avec

1. Ms. 141 (108), fol. 8 v° et 89 *bis*, qui s'apparente lui-même au ms. 170, daté de 1111, — et ms. 132, fol. 103 v°.
2. Fol. 66. Pl. III.
3. Par exemple, fol. 22 v°, saint Philibert ; fol. 113, saint Martin.
4. Le *Catalogue général*, t. V, p. 39, dit : « Fin du XIe s. ».

Digitized by Google

d'évidentes analogies à la *Bible de saint Étienne*. deux exemples de ce *D* circulaire au compas [1], un peu frustes, que nous avons défini dans le *Légendaire de Cîteaux*, manuscrit 641. En outre, parmi les capitales à rinceaux, volutes, feuillages et animaux qui sont la monnaie courante de l'illustration de nos manuscrits, on reconnaît, au fol. 75, dans un *E* initial distribué en deux registres superposés, la même scène de vendanges dont les *Moralia in Job*, manuscrit 170 nous a donné un exemple [2] : en haut, un homme coupe les grappes ; en bas, un autre les reçoit dans son panier. L'identité est frappante. Il y a seulement un peu plus de gaucherie dans le *De Trinitate*, plus d'aisance, de souplesse, un coloris moins rude dans les *Moralia*. Il est évident qu'il y a réplique rigoureuse ; et si la chronologie accompagne le talent d'exécution, le manuscrit 170 est une seconde édition améliorée. Or, nous le savons, ce manuscrit 170 des *Moralia in Job* a été terminé en 1111, sous l'abbatiat de saint Étienne. Ce n'est pas faire violence aux faits qu'intercaler le *De Trinitate* dans la chaîne des manuscrits étudiés ici ; il en forme l'un des anneaux et justifie d'autres équations.

Par la même méthode de rapprochement de quelques-uns de leur éléments décoratifs ou paléographiques, nous arrivons à deux de nos plus beaux volumes. Le manuscrit 132 (99), Commentaire de saint Jérôme sur les prophètes et sur l'Ecclésiaste, *Explanationes in Prophetas et Ecclesiasten*, contient de magnifiques tableaux à pleine page (*Planche VIII*). Observons d'abord que, si soignés qu'on les ait désirés, l'écriture et le décor ont été confiés à des mains inégalement expertes. Et notons quelques termes de comparaison, utiles à la chronologie : au fol. 103 v°, le *D* circulaire au compas, qui semble spécial aux plus anciens de nos manuscrits de Cîteaux ; l'or y remplace le jaune, mais cette riche variante ne modifie en rien le caractère de la lettre. Les capitales ordinaires ont leur panse garnie à peu près entièrement d'une couleur massive, verte ou jaune, bordée d'un filet rouge à festons, selon une pratique constatée dans les tomes I et II de la Bible de saint Étienne. Au fol. 164, un *U* initial rappelle la manière de certaines capitales illustrées du *Légendaire*, manuscrit 641, dans le titre notamment. Ailleurs, au fol. 144, un *V*, par sa couleur et sa facture, nous reportera au manuscrit 141, *De Trinitate*.

Ces préliminaires bien établis, nous abordons avec pleine sécurité les grands sujets peints. Dès l'abord, saint Jérôme remet son livre à deux personnages (fol. 1). Il est assis à l'intérieur d'une architecture que couronnent des coupoles sur des tambours ajourés, et dont le fond est formé de larges bandes horizontales bleue, rouge, verte, pourpre. Du ciel se détache une main bénissante. L'image du saint fait songer quelque peu à celle qu'on a décrite dans le *Légendaire* ; son mouvement est ici bien rendu : les bras tendus en avant, le buste à demi tourné vers la gauche suit l'impulsion donnée, tandis que les jambes, sans raideur, conservent une solide assiette.

Puis, en pleine page, le Christ entouré des douze petits prophètes [3]. Toute la scène

1. Fol. 8 v° et 89 *bis*.
2. Voir pl. V.
3. Pl. VIII.

Digitized by Google

se détache sur un fond pourpre, tandis que le Christ, dans la mandorle, ressort sur un fond vert. Un cadre finement ouvragé et délicatement peint par compartiments diversement coloriés l'enferme ; le décorateur a fait preuve d'un art assez souple pour produire l'apparence de l'unité, alors que pas un de ces innombrables motifs n'est semblable à l'autre et ne se combine au voisin de la même manière. Le Christ est le Christ des Grecs, juvénile et beau dans sa grâce souriante, les cheveux bouclés tombant sur ses épaules[1] ; il est assis sur l'arc-en-ciel, tenant le Livre ouvert, enveloppé d'une gloire tricolore ; son nimbe ne se distingue de celui des prophètes que par sa bordure de perles. Les petits prophètes qui lui font cortège, dans un mouvement souvent embarrassé, raide et gauche, tournent vers lui la tête avec ce décrochement maladroit du cou qui semble caractériser tant de sculptures romanes ; chacun porte un livre ou un rouleau qui le nomme, avec commentaire explicatif et traduction latine du nom hébraïque. L'ordonnance générale de la composition équilibre sagement ses diverses parties. Seuls sont peints sur le parchemin le dessin, les plissements des costumes et quelques ombres légères pour modeler les corps. C'est un mode transparent qu'ont affectionné les artistes cisterciens ; nous l'avons déjà rencontré, nous le retrouverons encore. Ici, il met en relief les personnages sur les fonds massifs. L'or, qui garnit tous les nimbes et le Livre en entier, relève la tonalité discrète de l'ensemble, qui se marie heureusement avec l'harmonieux et multiple coloris du cadre.

Au verso, un titre orné, lui aussi à pleine page, avec lignes de capitales coloriées. Un *A* initial forme le motif central, avec un fond brodé qui rappelle des motifs orientaux. Daniel y est assis, dans une attitude de majesté, hiératique, auréolé, les pieds posés sur un lion, entouré de six autres lions en mouvement. Vers la droite, l'encadrement est coupé par un ange qui suspend et transporte par les cheveux le prophète Habacuc[2]. C'est la rigoureuse réalisation en images du texte biblique. L'artiste a employé, d'une façon générale, la même technique de peinture qu'à la page précédente. Quant au cadre, il est formé, sur fond pourpre, d'une grecque, d'une rare perfection de coloris nuancés, interrompue par des compartiments où sont logés des oiseaux de proie. L'ensemble est, là encore, un modèle de composition décorative.

Ses caractères paléographiques rattachent au groupe que nous venons de passer en revue le manuscrit 129 (96), *Commentaires de saint Jérôme sur Isaïe* (*Planche IX*). L'écriture en est régulière et soignée, mais le corps du livre n'a point d'éclat particulier ; le décor de ses initiales est grossier, assez barbare ; plusieurs, par exemple un *F* au folio II, sans

1. Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, p. 50.

2. Daniel, XIV, 31 à 36. « Il y avait dans la fosse sept lions... En ce même temps le Prophète Habacuc était en Judée et ayant apprêté du potage, il le mit avec du pain trempé dans un vase et l'allait porter dans le champ à ses moissonneurs. L'Ange du Seigneur dit à Habacuc : portez à Babylone le dîner que vous avez pour le donner à Daniel, qui est dans la fosse aux lions. Habacuc répondit : Seigneur, je n'ai jamais été à Babylone, et je ne sais où est la fosse. Alors l'Ange du Seigneur le prit par le haut de la tête, et le tenant par les cheveux, il le porta... jusqu'à Babylone, où il le mit au-dessus de la fosse des lions. » (Trad. Lemaistre de Sacy).

Digitized by Google

compter un *E* à l'*incipit* (fol. 4) rappellent une facture et des motifs que nous avons entrevus ailleurs. Ce qui distingue le livre, c'est, au fol. 4 v°, son magnifique arbre de Jessé [1]. C'est bien un arbre de Jessé, comme le prouve la leçon donnée au miniaturiste, et très lisible au bas du feuillet : « egredietur Virga ». L'artiste a choisi d'un sujet, qui devait devenir presque banal dans une forme d'ailleurs très attrayante, une interprétation révélatrice d'un grand talent de composition : et, à la lettre, il s'en est tenu à la sobriété de la leçon ; deux mots, deux figures. Et la proportion répond à la logique de cette conception simplifiée : au bas, *egredietur*, endormi, de dimension réduite mais non étriquée, uniquement dessiné au trait, simple rappel d'une grande lignée, Jessé ; au sommet, grande, majestueuse, imposante, soigneusement peinte dans cette technique translucide que nous avons définie, la Vierge, *Virga*, le personnage essentiel ; déjà elle s'élève et semble planer au-dessus de la terre, effleurant seulement les branches de l'arbre à peine esquissé qui naît de Jessé. Simple silhouette aussi, et d'un trait léger qui contraste avec le dessin plus appuyé du corps, la figure du patriache endormi, mais on ne saurait imaginer visage plus vénérable, plus reposé, plus pacifiant [2]. Plus impersonnelle, intentionnellement peut-être, la physionomie de la Vierge, la tête cerclée d'une auréole au bord de perles, sur lequel se pose la colombe. La mère de Dieu tient son fils sur le bras droit, un enfant un peu raide, tandis que la main gauche lui présente une jolie fleur stylisée. Au-dessus des épaules, rendant hommage au Fils et à la Mère, volent deux anges légers. Impossible de ne pas évoquer, devant cette belle page, encore imprégnée de traditions byzantines, le souvenir de l'esprit classique. Si la figure demeure hériatique, il est difficile d'imaginer draperie plus ample et plus savante, mouvement plus heureux de ce corps ferme pour soutenir son précieux fardeau, et sans déformation, la jambe gauche légèrement pliée sous le vêtement pour assurer l'équilibre. Et l'extrême délicatesse d'un coloris savamment nuancé concourt ici à l'impression de grandeur et de sérénité que l'artiste a voulu et a su traduire pleinement.

A côté, sur le feuillet en regard, dans un *V* initial, le prophète Isaïe tenant un long ruban sur lequel se lit sa prédiction, dont le texte commente la grande image voisine : « Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet et requiescet super eum Spiritus Domini... Ecce virgo concipiet et pariet filium. »

Le seul désir de ne rien omettre nous fera signaler encore le manuscrit 180 (144), *Lettres de saint Grégoire*, dont la paléographie ne s'écarte pas sensiblement du groupe de manuscrits cisterciens que nous avons étudié, mais qui en marque vraisemblablement la limite extrême. Son ornementation se réduit à une page de titre qui comporte des lignes de capitales en couleurs alternées, une grande initiale, *V* arrondi, voisine de la même lettre dans le manuscrit 132, et un sujet historié : dans une architecture à coupoles, saint Grégoire écrit et dicte à deux scribes. La peinture est soignée, mais le dessin gauche.

1. Pl. IX.
2. Isaïe, XI, 1-2; VII, 14.

Digitized by Google

Ainsi se présente à nous toute une suite compacte de manuscrits originaires de Cîteaux et écrits à Cîteaux, conservés jusqu'à la Révolution dans l'abbaye où ils avaient été élaborés. Comment en douter? D'irrécusables témoins nous demeurent de l'activité et des pratiques du scriptorium primitif de Cîteaux, avec des dates certaines : ce sont les quatre volumes de la *Bible de saint Étienne Harding*, commencés après 1098, terminés en 1109, et les trois volumes des *Moralia in Job* qui, sous la direction du même Étienne Harding, furent achevés à Noël 1111. Par une singulière et heureuse fortune, nous avons pu rattacher à ces œuvres-type, à leur paléographie, à leur décor par des similitudes ou de véritables copies, d'autres livres, qui constituent eux-mêmes de proche en proche un bloc indissoluble. Les vraisemblances historiques comme l'analyse interne de ces vénérables monuments concordent en une seule conclusion.

Certes, dans cet ensemble, on discerne aisément plusieurs techniques décoratives comme on aperçoit plusieurs mains de scribes. Et il serait peut-être long et malaisé de définir tous les apports variés : un fait bien connu les explique et suffit à en montrer la diversité, à savoir l'extrême étendue du recrutement monastique. M. J. Laurent[1] a fort bien montré comment les moines de Molesme, d'où naquit la colonie de Cîteaux, étaient d'origines fort dissemblables et comment la renommée d'un monastère attirait à lui jusqu'aux pèlerins avides de recueillement. Saint Étienne Harding, et l'un de ses compagnons, Pierre, venaient des Iles, Jean et Hilboldus d'Arras, Guillaume d'Arques de Normandie, Bruno (le futur fondateur de la Chartreuse) était écolâtre de Reims lorsqu'il vint faire retraite à Molesme, et la noblesse féodale de la région fournit aussi son contingent. Plusieurs de ces moines de Molesme se retrouvent à Cîteaux, où vinrent les rejoindre d'autres recrues de provenances aussi multiples. Nous avons noté les relations personnelles de saint Robert avec l'Artois et le nord de la France, et nous savons que saint Étienne Harding continua de les cultiver. La naissance de saint Étienne explique pourquoi de bons critiques ont cru trouver dans nos manuscrits une réminiscence des manuscrits d'Angleterre ou d'Irlande. Mais on ne peut nier non plus une forte influence byzantine : plusieurs de nos plus beaux volumes sont parsemés de vocables grecs transcrits avec application et accompagnés le plus souvent de leur équivalent en lettres latines, depuis la *Bible* jusqu'aux *Commentaires* de saint Jérôme sur les Prophètes ou sur Isaïe. Au reste saint Étienne Harding ne nous expose-t-il pas nettement dans son encyclique qu'il a rassemblé, pour copier la Bible, des manuscrits de plusieurs églises, « Inter plurimos libros quos de diversis ecclesiis congregavimus? » On peut être assuré que la source des autres manuscrits copiés n'a pas non plus été unique.

Visitant Cîteaux au début du XVIIIe siècle, dom Martène et dom Durand résumèrent leurs impressions en ce bel éloge : « Cîteaux sent sa grande maison et son chef d'Ordre. Tout y est grand, beau et magnifique, mais d'une magnificence qui ne blesse point la

1. *Cartulaires de l'abbaye de Molesme*, I, pp. 119-125

Digitized by Google

simplicité religieuse [1]. » On ne pourrait, en de meilleurs termes, faire comprendre le mérite éminent des plus remarquables de nos peintures cisterciennes primitives.

Il vint un jour cependant, où la simplicité monastique s'offusqua d'un tel débordement de luxe artistique. Saint Bernard, qui, dans l'Ordre de Cîteaux, devait acquérir l'influence que l'on sait, défendait un idéal d'ascétisme intransigeant. Vers 1125, son *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* dénonçait avec virulence la somptuosité de Cluny, l'abus de ces figurations monstrueuses dont les premiers manuscrits cisterciens n'étaient pas affranchis. La miniature, qui avait jeté un si vif éclat aux premiers temps de Cîteaux succomba, par conséquence logique, dans la polémique des Cisterciens et des Clunisiens. Nous ne connaissons pas la date exacte de cet ostracisme, mais elle ne peut dépasser l'an 1134. C'est alors que saint Rainard codifia lès règles, successivement adoptées par le Chapitre général pour le maintien et le perfectionnement de la discipline et de l'observance dans l'Ordre, dans une compilation connue sous le titre de « Statuts du Chapitre général de Cîteaux ». Le chapitre LXXX de ces statuts interdit formellement toute miniature : « Littere unius coloris fiant, et non depicte [2]. »

Ainsi, à moins d'admettre que les Cisterciens aient immédiatement, et au chef d'Ordre, violé leurs propres principes, ce qui est vraiment peu vraisemblable, les miniatures du groupe des manuscrits primitifs de Cîteaux que nous avons passés en revue s'inscrivent entre les dates extrêmes de 1098, fondation de Cîteaux, et 1134, coodification du chapitre LXXX des *Statuta*. De fait si, par la suite, on rencontre à Cîteaux des manuscrits miniaturés, c'est à l'état sporadique, avec un véritable hiatus chronologique après un long intervalle d'années, et lorsque la règle avait fléchi. Mais cette règle même n'a pas été la doctrine première des fondateurs de Cîteaux.

C'est en effet environ un siècle après la proscription des miniatures qu'on retrouve à Cîteaux même un manuscrit fondamental de l'Ordre richement enluminé. C'est le *Martyrologe-obituaire de Cîteaux*, manuscrit 633 (378), qu'a décrit et publié en grande partie M. Philippe Guignard dans ses *Monuments primitifs de la règle de Cîteaux* (*Planche X*). Inutile de répéter ici le savant travail de notre prédécesseur. Il a démontré que l'exécution du livre datait des années 1224 à 1236 [3], et la miniature ne contredit pas cette conclusion. Mais, surpris par le luxe insolite du décor, il en a tenté une explication symbolique très subtile et ingénieuse dont nous n'osons prendre la responsabilité [4]. Il nous paraît plus simple d'admettre une atténuation ou un oubli de la règle : excuse pour excuse, rejetant un symbolisme trop raffiné, nous supposerons que la valeur exceptionnelle du texte justifiait une dérogation. Il existe du reste, dans le fonds de Cîteaux, d'autres manuscrits du XIIIe siècle avec lettres ornées et or uni [5] ; tous ne

1. *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, pp. 198 sq.
2. Guignard, *op. cit.*, pp. III, et 272.
3. *Op. cit.*, pp. LIX-LX.
4. *Op. cit.*, pp. L sq.
5. Bibl. de Dijon, mss. 3, 4, 9, 10, 11, 101, 568.

Digitized by Google

sont pas œuvre cistercienne, et il en est qui par don, et sans doute dès le premier quart du XIIIe siècle, avaient pris place dans la bibliothèque du monastère. Est-il même bien sûr qu'un puriste ascétique n'aurait pas repris la recherche élégante, quoique sobre, du manuscrit type des usages cisterciens, n° 114, de la Bibliothèque de Dijon, écrit entre 1173 et 1191 ?[1]

Quoi qu'il en soit, la miniature du *Martyrologe-obituaire* s'applique uniquement à quelques initiales, *V* arrondi, *A*, *N*. Toutes sont sensiblement égales et d'une facture semblable. Sur un fond uni, généralement rouge, parfois bleu, se déroulent les entrelacs et les tiges de minces rinceaux serpentins, agrémentés de dragons vigoureux ou de petits animaux monstrueux évoluant dans les anneaux et les spirales. On voit aussi, au commencement de la Règle de saint Benoît, un homme dressé. Le bleu, le vert, le rouge et le brun rouge dominent, mêlés de blanc, comme dans les œuvres du temps. Les tons, très francs, s'harmonisent dans une gamme dont l'artiste comprend exactement les valeurs. Le dessin et le trait, précis et minutieux, complètent l'impression reçue d'une application avertie et consciencieuse[2]. Seule, la Nativité[3] a reçu un décor plus somptueux par un grand *I* qui, sur toute la hauteur de la page, au fol. 2, dessine un arbre de Jessé, sur fond d'or uni d'une conservation parfaite, et dont l'éclat domine toute la composition. De Jessé étendu sort la tige dont la double ramure, en s'élevant, forme une suite de médaillons ovoïdes qui encadrent successivement David jouant de la vielle, Salomon, la Vierge, le Rédempteur. Dans l'intervalle des médaillons, des prophètes par groupe de deux, Isaïe et Jérémie, Daniel et Ezéchiel, Amos et Habacuc. Courant dans les rinceaux, de petits animaux fantastiques. Peinture et dessin sont également raffinés, avec les nuances énumérées pour les autres initiales.

A Cîteaux se rattachent encore deux manuscrits précieux dont il faut faire mention. L'un, n° 368 (329), est partie du *Speculum historiale* de *Vincent de Beauvais* (*Planche XI*). Il provient de Cîteaux, mais il n'est pas originaire du chef d'Ordre. En effet, une inscription grattée, à la fin, fol. 264, laisse encore voir avec quelque attention « *Liber Sancte Marie de Regali Monte* ». Plus bas, a été récrit en caractères de forme la formule accoutumée *Liber Cistercii*. On sait que l'abbaye de Royaumont, fondée par saint Louis en 1228, fut peuplée à l'origine de moines venus de Cîteaux ; son église fut dédiée en 1235[4]. D'autre part Vincent de Beauvais, familier de saint Louis, a eu d'étroites attaches avec Royaumont, où il a été *lector*. Saint Louis, Royaumont, Vincent de Beauvais sont une trilogie inséparable. Notre manuscrit offre des particularités assez remarquables : il commence par une *Epistola actoris ad regem Ludovicum* qui est inédite et inconnue des biographes de Vincent de Beauvais ; son *Prologue* au *Speculum historiale* n'est pas celui qu'on trouve communément. L'un et l'autre nous autorisent à voir dans le livre

1. Cf. Guignard, *op. cit.*, pp. XXII sq.
2. Voir, pl. X, *V* initial de *Vigilia*, fol. 1 v° (Vigile de Noël).
3. Pl. X.
4. Cf. *Gallia Christiana*, IX, 842.

Digitized by Google

une première rédaction bipartite (et non tripartite) du *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, et un exemplaire de dédicace offert au roi, après 1245. La librairie de saint Louis ayant été par lui léguée partiellement à Royaumont, on s'explique sans peine la présence du manuscrit à cette abbaye [1]. En outre, dans le *D* initial (fol. 9) de l'*Epistola* se voit figuré le roi lui-même. Il est assis, le sceptre en main ; le fond est losangé, de ton pourpré. Dans le visage, le front accentué et la chevelure épaisse dénotent un type de la miniature parisienne, dans la première moitié du XIIIe siècle : le trait, encore anguleux, est aussi conforme à la manière de cette période.

Un peu plus loin, au commencement de l'*Epilogus*, fol. 15, un *D* initial enferme une Crucifixion sur fond d'or uni, elle aussi contemporaine des premières années du règne de saint Louis, La scène est fort simple, le Christ au corps torturé, la Vierge et Jean. Les contours sont encore d'un trait assez appuyé, mais les visages, la chevelure, quelques modelés du corps divin sont très finement dessinés ou esquissés. Les couleurs : bleu foncé et pourpre, un peu de rouge dans les vêtements, les visages et le corps en parti nu d'une chair à peine rosée très délicatement [2].

Ça et là dans le livre, d'autres riches initiales à large feuillage et à fond d'or ou avec application d'or et non exemptes de fantaisie : au sommet de l'une d'elles, un chat est assis ; et, le long du cadre, un homme arcbouté qui fait l'ascension d'un des côtés [3].

Si nous ne savions, par le *Martyrologe-obituaire*, manuscrit 633 de Dijon, évidemment contemporain aussi du *Speculum historiale*, que les Cisterciens du deuxième quart du XIIIe siècle pratiquaient parfois les riches enluminures à fond d'or, nous serions tentés de leur dénier toute part dans la décoration du manuscrit 568. Mais est-il vraisemblable qu'ils se soient adressés à un atelier étranger? Si ce manuscrit ne sort pas d'un scriptorium monastique de l'Ordre, il est manifestement parisien de caractère et exécuté pour l'abbaye naissante de Royaumont. C'est du moins un exemplaire remarquable par son origine, qui le rattache directement à l'élaboration de cette grande encyclopédie médiévale qu'est le *Speculum magnum* de Vincent de Beauvais, et à la personne du fondateur de Royaumont par la miniature qui le représente.

Antérieur d'un siècle, le manuscrit 130 (97), *Expositio S. Jheronimi super Jeremiam* (*Planche XII*), ne touche à Cîteaux que par l'hommage qui lui en fut fait. Étant allé en 1125 à Saint-Vaast d'Arras, saint Étienne Harding, abbé de Cîteaux, pria le frère Osbert, enfant et calligraphe du célèbre monastère, de lui copier ce livre : « idem vero memorabilis abbas fratrem Oisbertum a pueritia ejusdem congregationis nutritum, ut hunc sibi scriberet librum devote expetiit. » Et le scribe ne s'est pas contenté de nous

1. Ces diverses propositions ont été justifiées dans un mémoire spécial présenté par l'auteur au Congrès des Sociétés savantes de 1924 et que publie la *Bibliothèque de l'École des Chartes*.
2. Voir pl. XI ces deux initiales.
3. Fol. 14 v°, 83, 224 v°.

Digitized by Google

conter cette requête (fol. 103 v°), il a commémoré la confraternité spirituelle de Saint-Vaast et de Cîteaux ainsi que le don du manuscrit dans un tableau à pleine page. Sur large fonds rouge et vert en bandes parallèles, la Vierge reçoit des deux abbés de Cîteaux et de Saint-Vaast, portant leurs églises, l'hommage de leurs abbayes. Au bas, le frère Osbert offre respectueusement son livre à saint Étienne Harding [1]. Rehaussée d'or par place, l'œuvre est d'une couleur assez appuyée et d'un dessin très ferme, mais très différent de la manière des autres manuscrits proprement cisterciens du même temps, notamment dans le plissement plus simplifié du costume de la Vierge et des abbés debout.

II

MANUSCRITS DIVERS

Cîteaux mis à part, le monastère qui, dans la région dijonnaise, offre le plus d'attrait pour l'archéologue et l'historien de l'art est, sans conteste, l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon. De sa bibliothèque et de ses manuscrits, presque totalement dispersés ou détruits, elle nous a laissé, entre autres reliques, une énorme *Bible* richement enluminée, manuscrit 2 de la Bibliothèque de Dijon (*Planche XIII*). Le *Catalogue général*, in-8°, l'inscrit comme œuvre du XIe siècle, 502 feuillets à deux colonnes, 520 sur 370 millim. Il faut entendre ici dernières années du XIe siècle ou commencement du XIIe. Telle est, entre autres, l'opinion de M. le chanoine Chomton [2] et celle de bons critiques. On peut croire la Bible contemporaine de l'abbé Jarenton (1077-1112), et cette hypothèse serait confirmée s'il était établi que ce manuscrit est bien le *volumen unum continens Vetus et Novum Testamentum ex integro*, que cite en première ligne un catalogue ancien de la bibliothèque de l'abbaye, catalogue qui remonterait aux premières années du XIIe siècle [3]. Il faut nous contenter de ces seules inductions et conclure que la *Bible de Saint-Bénigne* est, à peu de chose près, du même temps que la célèbre *Bible de Cîteaux* dite *Bible de saint Étienne Harding*. Cette concordance chronologique est suffisante pour faire apparaître clairement les différences essentielles de style qu'accuse la comparaison des miniatures de ces deux vénérables monuments. Nous n'avons pas non plus, pour la *Bible de Saint-Bénigne*, la même certitude que pour la Bible cistercienne, et nous ne pouvons affirmer catégoriquement qu'elle a été exécutée à Dijon même. Mais par sa prospérité au XIe et au XIIe siècle, par la discipline sévère qu'il

1. Pl. XII. — Cf. *Catal. gén., Départements*, V, pp. 34-35.
2. L. Chomton, *Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon*, p. 260.
3. *Catal. gén., Départements*, t. V, p. IV. La liste publiée dans cet ouvrage se lit au fol. 225 v° du ms. 51 de Dijon ; c'est une addition quelque peu postérieure au manuscrit lui-même.

Digitized by Google

connut alors, par les traditions intellectuelles qu'il avait reçus d'abbés comme le vénérable Guillaume. Halinard ou Jarenton, même par la qualité encore distinguée de quelques œuvres postérieures, le monastère et son scriptorium étaient vraisemblablement capables de concevoir et de réaliser un tel travail. Malheureusement les termes de comparaison rigoureux avec les autres productions bénigniennes du même âge font défaut, par la destruction quasi totale de la bibliothèque monastique [1].

L'enluminure de notre *Bible* est abondante. Non compris le titre, et déduction faite de lettres ornées plus simples, nous comptons 69 initiales de toutes dimensions, à « histoire » ou à rinceaux de feuillage ; les bêtes monstrueuses y sont relativement rares et ne figurent souvent que sous forme d'une gueule dévorante qui engloutit un rinceau ou un motif ornemental. A cela s'ajoutent sept grandes pages des canons d'Eusèbe, la huitième ayant été arrachée [2]. Les « histoires » illustrent le texte et, pour beaucoup, leur interprétation n'offre pas de difficulté. Toutes les initiales ainsi décorées commencent les divers livres ou quelques chapitres de la Bible et les préfaces de saint Jérôme.

Ainsi, au fol. 101 v°, l'*F* initiale du Livre des Rois, dont la haste se développe verticalement tout au long d'une colonne, jusqu'au bas de la page, avec un rinceau de feuillage aux couleurs variées, auquel des filets de gouache blanche, un peu appuyés, donnent à la fois le modelé et la lumière. Quant à la partie supérieure de la lettre, seule reproduite ici [3], elle appelle une réserve qu'on aurait plus d'une fois l'occasion de formuler : peinture et dessin empâtent à ce point la forme même de la lettre que ses caractéristiques graphiques se détachent mal de l'ensemble. Mais, abstraction faite de ce défaut, les scènes figurées ne manquent pas, malgré une certaine raideur des personnages, de relief et de perspective. Les costumes, par l'atténuation ou le renforcement du coloris, par l'addition d'une touche discrète, acquièrent un modelé qu'ignore assez souvent la peinture massive de beaucoup des enluminures voisines. Il est à noter aussi que l'artiste n'a fait aucun usage des fonds d'or uni qui enrichissent bon nombre d'autres lettres. Le commentaire iconographique est fourni, comme presque partout dans le volume, par l'Écriture elle-même. Au registre supérieur, le grand prêtre Heli reçoit la prière d'Anne, mère de Samuel [4] ; au registre inférieur, Samuel sacre David et verse la corne d'huile sur la tête de l'élu en présence de son père et de ses frères [5].

1. On trouvera résumé le triste destin, en même temps que l'histoire de l'abbaye dans l'excellente monographie de B. Prost, *Le trésor de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon* (extr. des *Mém. de la Soc. bourg. de Géographie et d'Histoire*, t. X). Voir aussi : C. Oursel, *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Bénigne et ses plus anciens manuscrits enluminés* dans les *Mém. de l'Acad. de Dijon*, 1924.

2. La mutilation est ancienne. Elle est signalée dans l'inventaire des officiers municipaux de Dijon, les 29 et 30 avril 1790, art. 54. Cf. Prost, *op. cit.*, p. 80. On verra une reproduction très sensiblement réduite des *Canons* dans C. Oursel, *La Bibliothèque Publique et les Archives municipales de Dijon. Notice* (Extr. de *Dijon et la Côte-d'Or en 1911*, t. II, monographie collective en 3 vol. publiée à l'occasion d'un congrès de l'Association française pour l'Avancement des Sciences).

3. Pl. XIII.

4. *Reges*, l. I, i.

5. *Reges*, l. I, xvi.

Digitized by Google

Le commencement du Psautier est l'une des pages de prédilection pour la décoration des Bibles ; on place communément en cet endroit une image du roi David, et c'est une tradition qu'a amplement exprimée la Bible cistercienne de saint Étienne Harding. Notre *Bible de Saint-Bénigne*, elle, ayant juxtaposé en deux colonnes parallèles les deux versions du Psautier, gallicane (à gauche) et hébraïque (à droite), l'enlumineur a suivi cette division et a mis en regard l'une de l'autre deux initiales peintes, chacune à son propre texte. Les deux lettres sont les mêmes, un *B*. Leur dimension est quelque peu différente, par une asymétrie si fréquente au moyen âge. D'ailleurs, se complétant l'une l'autre, les deux initiales se conjugent heureusement, au lieu de se nuire l'une l'autre, et l'équilibre résulte ici de la disparité voulue des deux éléments fondamentaux du décor. L'une des lettres est, en même temps que plus grande, plus abondamment ornée, pourvue, dans chaque panse ou registre, d'une « histoire » ; l'autre, au contraire, toute de rinceaux adroits, rappelle les quelques feuillages qui ne figurent dans la lettre historiée qu'à titre d'accessoire et d'indication. Mais le soin apporté à l'exécution et la richesse de la tonalité prouvent qu'une des lettres n'a pas été sacrifiée à l'autre. Elles sont traitées de manière dissemblable, mais dans le même style et par la même main, avec la pensée de réaliser un ensemble un et complet : l'auteur n'a pas voulu que l'attention fût divisée, et il l'a concentrée spécialement sur le premier *B*, celui de la version gallicane, le second servant simplement de soutien à l'ornement principal.

C'est pourquoi, pour abréger, nous n'avons reproduit [1] et nous ne décrirons sommairement que l'initiale de la version gallicane, colonne de gauche. Elle est presque tout entière sur fond d'or, dont l'éclat n'est pas atténué par le voisinage immédiat de larges fonds d'argent, comme on l'observe dans le *B* voisin. Parmi les volutes et les rinceaux des feuillages, rouges, verts et bleus, la place est spécialement réservée aux deux scènes qu'encadre la lettre.

En haut, Adam et Ève, nus, le corps grêle et la tête forte, dans leur désobéissance coupable ; entre eux, l'arbre de la science du bien et du mal. Enroulé autour du tronc, et enlaçant aussi de quelques anneaux la jambe gauche d'Ève, le serpent offre à la mère des hommes le fruit qu'elle prend dans sa gueule ouverte. De l'autre côté de l'arbre, Adam porte le fruit à ses lèvres. La composition est ainsi heureusement distribuée. Si l'anatomie des corps est discutable, défaut commun au XIIe siècle naissant, les proportions des membres peu correctes, le mouvement des bras est exact. Puis, ayant rappelé, par l'image de la chute originelle, et comme ramassé toute l'histoire biblique jusqu'au roi prophète, l'artiste représente le premier grand triomphe de David et le plus populaire, sa victoire sur Goliath. Faut-il convenir qu'il n'a pas réussi à l'animer ? Les deux hommes sont en face l'un de l'autre, le géant dominant de sa haute taille son frêle adversaire. Immobile et raide, Goliath a reçu déjà la pierre qui fracasse son front,

1. Pl. XIII.

Digitized by Google

mais il n'en paraît pas troublé, dans son allure pacifique et presque débonnaire. Quant à David, il a bien ramené sa fronde en arrière, mais sans parvenir à lui donner le moindre élan. Évoquons la même scène dans une petite vignette de la *Bible de saint Étienne Harding*. Là, malgré l'insuffisance de la perspective, les personnages vivent réellement et s'affrontent dans leur lutte tragique avec un mouvement violent, plein d'expression ; M. Calmette a très justement signalé le mérite de l'artiste cistercien en le comparant, à son avantage, au miniaturiste de l'*Hortus deliciarum*[1].

Notre « histoire » est encore instructive à un autre point de vue. L'armure de Goliath est représentée avec une netteté parfaite, haubert et coiffe de mailles, heaume conique sans nasal. Plus loin, dans les *Macchabées*, dans les *Canons des Évangiles* se voient aussi des guerriers sans nasal. Or le nasal, inexistant anciennement, n'apparaît qu'à la fin du XIe siècle, et son emploi se généralise seulement au XIIe. On le voit dans la *Bible de saint Étienne Harding*, terminée en 1109, dans la tapisserie de Bayeux que les derniers critiques datent de la seconde moitié du XIe siècle [2]. Le bouclier de Goliath est visiblement rond, forme archaïque, et ailleurs dans notre *Bible*, même forme dans une miniature des *Macchabées* ; mais dans les *Canons des Évangiles*, c'est l'écu qui apparaît, sorte d'ovale transformé, demi-circulaire en haut, amenuisé en pointe vers le bas, comme il se rencontre dans la *Bible de saint Étienne Harding*. Et le haubert est encore à manches et à jambes courtes, manches et jambes qui s'allongeront au cours du XIIe siècle. Ainsi nous sommes, dans l'armement des chevaliers figurés, à une époque de transition convenant aux dernières années du XIe siècle et aux premières du XIIe. Et comme la paléographie de la *Bible de Saint-Bénigne*, la belle, large et régulière écriture qu'on lit d'un bout à l'autre, est exactement contemporaine de nos manuscrits cisterciens primitifs, c'est-à-dire du premier tiers du XIIe siècle, nous sommes en droit de tirer argument de tous ces synchronismes pour dater, comme nous l'avons fait, notre Bible de Saint-Bénigne du XIIe siècle encore peu avancé.

La régularité de l'écriture semble prouver que l'œuvre fut menée sans interruption dans un scriptorium bien organisé. Mais la décoration est loin de présenter aucun caractère d'unité, et il est manifeste qu'elle est due à la collaboration de plusieurs artistes. Beaucoup de lettres peintes sont presque à l'excès chargées de couleurs, comme d'une véritable pâte, bleu, rouge, vert, jaune principalement, avec, par endroits, large emploi des fonds d'or. La manière est toute différente de l'aspect translucide et presque diaphane, qui caractérise la majeure partie de nos meilleures œuvres cisterciennes du même temps. Et cette recherche particulière de la coloration massive fait presque rejeter au rang d'accessoire, en maints endroits, le dessin, le trait, qui avait au contraire dans la composition cistercienne, spécialement dans la *Bible de saint Étienne Harding*,

1. Bibl. de Dijon, ms. 14. f. 13. — Cf. Calmette, *L'esprit bourguignon dans la miniature cistercienne du XIIe s.*, p. 6 (avec reproduction).

2. Cf. A. Boinet, compte rendu de A. Levé, *La Tapisserie de la reine Mathilde*, dans le *Moyen Age*, 1921, pp. 80-81.

Digitized by Google

une importance primordiale et une singulière saveur. On ne saurait cependant refuser aux artistes bénigniens, pas plus qu'à leurs contemporains, une science très avertie de l'effet d'ensemble à produire. La vigueur des tons, comme brutalement juxtaposés, grâce à la connaissance parfaite des compléments, n'engendre nullement, dans les bonnes pages, des effets heurtés et discordants, mais bien l'agrément d'une tonalité fondue si, par ce terme, on entend l'exacte adaptation des éléments constitutifs à une impression visuelle harmonieuse et simple.

Au reste il faut signaler dans cette suite une série de miniatures qui semblent s'inspirer d'une esthétique toute différente, preuve certaine, entre autres, que le décor de la *Bible de Saint-Bénigne* est le fruit de concours multiples. Ce sont des lettres de dimension assez réduite, historiées ou non, enveloppées dans une sorte d'encadrement à redents rouge, ou rouge et bleu avec filet vert, d'une couleur moins épaisse que de coutume ; sur le parchemin réservé et laissé blanc, au contraire de la technique courante, l'ornement est constitué par un dessin à la plume, très fin et très poussé, délicat, chargé de petits détails précis, à la manière des joailleries, perles, cabochons, traits d'ombre, et rehaussé par place de filets et d'applications légères et discrètes de vert pâle. C'est à partir du Psautier qu'on observe çà et là cette méthode. Au psaume 109, dans un *D* initial [1], on voit David assis, pinçant la harpe, tandis qu'une inscription en caractères grecs doit fournir le commentaire. Mais il semble bien que l'artiste ait eu là un modèle qu'il n'a pas su copier exactement : de ces caractères grecs ne ressort avec évidence aucun mot de langue grecque, comme si le copiste n'avait pas bien entendu son original. Et cette méprise est assez révélatrice de la source d'inspiration.

Nous en avons fini avec les manuscrits de caractère liturgique ou d'origine monastique. Ils constituent le fonds le plus riche du cabinet dijonnais. Mais les livres de caractère laïque et profane ne laissent pas d'être représentés par quelques bons spécimens, dont il convient de passer en revue trois des principaux.

D'abord, le manuscrit 740 (447), *Cartulaire de la ville et commune de Dijon* (*Planche XIV*). A son sujet, le *Catalogue général* [2] imprimé commet quelques erreurs, par suite d'une insuffisance de la description, et, en particulier, il a omis de faire connaître son origine. Or, en tête de la table, après le calendrier, on peut lire que ce cartulaire « a fait faire pour lui et a ses deniers honorable homme et saige sire Guy Poissonnier ; fait en l'année mil quatre cens et quinze, que alors il estoit maire d'icelle ville et commune de Dijon ». Il en résulte, semble-t-il, quelques conséquences importantes : le manuscrit est certainement une œuvre dijonnaise ; on le pouvait soup-

1. Fol. 278 v°.

2. *Catalogue général des manuscrits... Départements*, t. V, p. 209. L'ancien archiviste de la Ville, l'érudit Joseph Garnier, avait bien antérieurement relevé la mention de Guy Poissonnier dans un Inventaire manuscrit des Cartulaires de Dijon, aux Archives Communales, mais le Catalogue imprimé a ignoré la description de J. Garnier. Celui-ci du reste identifie l'un des personnages de la Crucifixion avec Jean sans Peur, ce que nous croyons erroné.

Digitized by Google

çonner auparavant, on en a aujourd'hui l'assurance. Exécuté pour un vicomte-mayeur en exercice, il a été puisé aux sources originales. Il paraît en outre évident que le possesseur, étant à Dijon, et investi d'une haute charge, s'est adressé aux artistes résidant en la ville, qu'attirait et que retenait alors la politique ducale de protection aux arts. Et si l'artiste est encore inconnu, c'est un élément utile d'identification que savoir qu'il le faut chercher à Dijon même et non ailleurs. Enfin, à la lumière de l'*ex-libris* de Guy Poissonnier, on est en droit de contester l'opinion qui voit, avec *le Catalogue général*, dans le personnage agenouillé au pied du calvaire, dans la peinture de tête[1], le duc Jean sans Peur. On ne s'explique ici sa présence que par un synchronisme, et on en veut voir la preuve dans deux écussons aux armes ducales qui cantonnent les angles inférieurs du tableau. Il est cependant beaucoup plus logique d'admettre que ce personnage est Guy Poissonnier lui-même. Son costume n'y contredit pas ; on sait en effet, par la concession d'armoiries à la ville de Dijon en 1391 que le rouge était la couleur ancienne de la ville, « un escu de gueles tout plain »[2] ; et le manteau du personnage est rouge. Si l'on avait voulu figurer Jean sans Peur, on n'aurait pas manqué de représenter sur son costume, un costume d'apparat, le rabot qu'il prît pour insigne, et que s'est bien gardé d'omettre le peintre du célèbre *Livre des merveilles du monde*, manuscrit français 2310 de la Bibliothèque Nationale ; ce manuscrit, fait pour le Duc, contient son portrait, fort connu, au fol. 226, portrait qu'on date de 1412[3]. Il est à peine besoin d'observer que l'écu de Bourgogne, qui avoisine d'ailleurs celui de Dijon, mis en bonne et principale place, n'est pas une singularité dans un cartulaire de la capitale du duché, écrit et orné pour le vicomte-mayeur de ladite ville en 1415. Nous éliminerons donc de l'iconographie de Jean sans Peur la peinture de notre manuscrit 740, et nous admettrons que nous avons sous les yeux Guy Poissonnier lui-même et, peut-être, la plus ancienne figuration peinte qui soit d'un vicomte-mayeur de Dijon.

Le manuscrit, qui mesure 265 sur 218 millim., est fort beau, le parchemin blanc est d'excellente qualité. Les initiales sont toutes rehaussées d'or bruni, et prolongées dans les marges par de légères tiges et feuilles de lierre dorées, délicatement jetées et du meilleur goût. Au commencement du texte, l'ornementation marginale, un peu plus copieuse, devient un véritable encadrement, avec fleurs et feuilles, qui, au lieu d'être uniformément dorées, sont aussi finement nuancées de couleurs variées. Le calendrier initial a reçu des soins particuliers.

Le tableau de tête, le seul du livre, à pleine page, est une Crucifixion. Elle ressort sur un fond en damier rouge, bleu et or, offrant un relief très habile et dénotant, avec

1. Pl. XIV.

2. J. Garnier, *Chartes de communes*, t. I, p. 87. Boullemier, *Mémoire sur les armoiries de Dijon*, Bibl. de Dijon, ms. 940, ff. 36 sq.

3. Cf. pl. 295, la reproduction du *Livre des Merveilles*, publ. avec notice préliminaire par M. H. Omont (Paris, Berthaud, s.d., 2 vol. pet. in-8°).

Digitized by Google

beaucoup de minutie, une grande sûreté dans la disposition des couleurs. La scène elle-même est sobre et bien distribuée. En haut, Dieu le Père, bénissant, accompagné du soleil et de la lune. Sur la croix, le Christ étiré et squelettique, douloureux, avec une recherche évidente de l'exactitude anatomique. De part et d'autre, debout, saint Jean et la Vierge, le disciple plus accablé, la Mère toute en prières, soumise; tous les deux un peu trapus et chargés de draperies selon la formule dite bourguignonne. Au premier plan, agenouillé, Guy Poissonnier dans l'attitude de l'oraison fervente et adoratrice [1]. L'expression des visages a été traitée avec un soin particulier et beaucoup de vérité. Il est certain que le vicomte-mayeur s'est adressé à l'un des meilleurs peintres qu'il pût connaître, et qui a su exécuter un livre d'un luxe à la fois discret et de bon aloi.

Un peu postérieur, et bien différent, le manuscrit 527 (300), *Roman du saint Graal.* (*Planche XV*). C'est un grand volume de 417 sur 320 millim., comptant 163 feuillets. Il est contemporain de Philippe le Bon, mais on ignore son origine. On ne possède que quelques bribes de son histoire, mais de trop fraîche date pour que ces notions apportent présentement aucune lumière sur la patrie, les auteurs, et les premiers possesseurs du livre. Il appartint au bibliophile et humaniste Nicolas Moreau, sieur d'Auteuil, trésorier de France, qui mourut en 1619 [2], et c'est une manière de titre de noblesse. Beaucoup plus tard, on le retrouve parmi les très riches collections du conseiller au Parlement de Dijon, Jehannin de Chamblanc [3], dont le nom appartient à l'histoire de la formation des Musées de Province.

Par son décor marginal, par la silhouette de ses personnages, le manuscrit semble se rattacher à l'art franco-flamand, mais on ne saurait l'attribuer à un artiste de grande notoriété. C'est une œuvre d'atelier. L'illustration est abondante plus que remarquable, et le miniaturiste se contente généralement d'une sorte d'esquisse à grands traits, d'indication générale, par grandes teintes plates, et au moyen de procédés sommaires dont il use sans discrétion mais avec adresse. Seule, comme généralement en pareil cas, la première page a été traitée avec plus de recherche et de soin [4]. La peinture, qui occupe à peu près toute la hauteur du texte, est divisée en quatre compartiments représentant autant de scènes. Les deux tableaux supérieurs, dans l'animation d'une fête qui rassemble douze rois, nombre de dames et de chevaliers, montrent un parallélisme étroit: les groupes sont bien distribués, vivants et animés, les couleurs vives; mais, à l'examen, le détail est assez négligé, plus habile que vraiment soigné. Nous ne sommes

1. Sur Guy Poissonnier, cf. J. Garnier, *Correspondance de la Mairie de Dijon*, t. I, pp. XIX-XV.

2. Cf. sur Nicolas Moreau l'étude de M. A. Vidier, publiée dans les *Mélanges Émile Picot*, t. II, pp. 371-375, en 1913 : *Un bibliophile du XVIe siècle, Nicolas Moreau, sieur d'Auteuil.* On lit à la fin du manuscrit l'ex-libris suivant : « Des livres de Nicolas Moreau, sieur d'Auteuil, général de France à Paris. Moreau ».

3. Inventaire du cabinet de l'émigré Jeannin de Chamblanc, vacation du 9 novembre 1792. La *Revue archéologique*, 1912, I, p. 160, a rappelé comment, pour éviter la dispersion des collections de Jeannin de Chamblanc, Guyton de Morveau fit formuler par la Convention, le 10 octobre 1792, une proposition qui devint le décret constitutif originel des Musées de province. Voir aussi à ce sujet : C. Oursel, La *Bibliothèque de Dijon* dans *Bibliothèques, livres et librairies ; conférences de l'Association des Bibliothécaires français*, 3e série, 1913.

4. Pl. XV.

Digitized by Google

donc pas à coup sûr en présence d'un joyau de grand bibliophile, d'une œuvre exécutée pour quelque prince ou grand mécène, mais bien plutôt d'un beau livre de riche amateur.

Il en est tout autrement du manuscrit 493 (285). C'est un fort beau volume, qui mesure 405 sur 298 millim. et compte 229 feuillets occupés par un texte de *Virgile* avec les Commentaires de Servius (*Planches XVI à XVIII*). Sa destinée n'est pas moins mystérieuse que celle du *Roman du saint Graal*. On lit à son sujet, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, la note suivante : « Ce beau manuscrit a été acheté en 1797 par M. Boullemier à la vente de M. l'abbé Rousselot, qui le tenait des Jésuites à la charge de la transmettre à quelqu'un de cette Congrégation tant qu'il en subsisterait[1]. » Et, en effet, le 13 nivôse an VI, « l'Administration départementale de la Côte d'Or... arrête, après avoir entendu le commissaise du Directoire exécutif, que le bibliothécaire de l'École centrale [Boullemier] est autorisé à se porter enchérisseur dud. manuscrit jusques et à concurrence de la somme de deux cents francs, et à consentir l'adjudication au profit de l'administration centrale, pour ledit manuscrit être ensuite déposé à la bibliothèque de l'École[2] ». L'abbé Pierre-Thomas Rousselot, né à Dijon et mort en cette même ville à l'âge de 60 ans, en son domicile de la rue des Crais[3] le 4e jour complémentaire de l'an V, avait été professeur au Collège. Son rôle de fidéi-commissaire et les textes rapportés nous permettent de conclure que notre *Virgile* se trouvait avant 1764 au Collège de Dijon, alors administré par les Pères Jésuites, mais nous sommes encore à cette date trop éloignés de l'époque du manuscrit pour tirer de ce détail aucune notion utile sur l'origine du livre.

Il semble bien d'ailleurs que l'un de ses possesseurs se soit ingénié à la dissimuler. Dans la peinture initiale, sur la tente devant laquelle se trouve un personnage princier, une brève inscription en lettres blanches a été grattée et rendue jusqu'à ce jour illisible. Et, au dernier feuillet, à la place où devait être un ex-libris, le parchemin a été coupé ; c'est la *seule* mutilation du volume. La reliure, d'autre part, est toute moderne.

Les autres indices qu'on pourrait extraire de l'examen du livre et de ses miniatures sont encore tous indéchiffrables. Au fol. 19, en tête des Géorgiques, dans une grande peinture où l'on voit Virgile couronné de gui offrir son livre à Mécène, se lit une inscription de bienvenue, qui ne semble pas avoir de signification précise : *Bona dies sit vobis. Amen.* Ailleurs, au commencement du livre VI de l'Énéide (fol. 123 v°), dans le ciel bleu d'un petit tableau, finement tracé en lettres blanches et or, le nom *W. Bourbon*, dont on ne sait comment l'interpréter. Enfin, au fol. 193 v°, Énée suspend à un chêne les armes de Mézence (Énéide, l. XI) ; sur l'écu se lit un blason qu'on retrouverait moins net et plus petit dans quelques détails d'autres images, mais qui

1. Bib. de Dijon, ms. 1148, f. 64 v°. Ce manuscrit appartient à la collection bourguignonne Baudot, et la note est de l'érudit Pierre-Louis Baudot.

2. Arch. dép. de la Côte-d'Or, L 52.

3. Aujourd'hui « du chevalier de la Barre ».

Digitized by Google

demeure encore anonyme, et qui pourrait bien n'être qu'une fantaisie décorative : de gueules à un chevron d'or, accompagné de trois besants du même, deux en chef et un en pointe [1].

Enfin, au fol. 18, les *Bucoliques* se terminent par un explicit : « Expliciunt Bucolica Virgilii Secundum Servium exposita. 1469 ». Mais la date ici inscrite, si elle concorde avec la paléographie du manuscrit, qui n'accuse aucune diversité sensible d'écriture, ne convient guère à l'ornementation, qui est sensiblement postérieure. M. le Comte Paul Durrieu a bien voulu nous signaler la parenté qui unissait notre manuscrit au manuscrit français 168 de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, *Le Livre du roy Modus*, et l'examen des costumes ne lui permet pas de rapporter les miniatures à un autre temps que celui de Louis XII [2], extrême fin du xve siècle ou premières années du xvie.

Au reste on remarque une évidente inégalité dans l'exécution des peintures, et l'on peut discerner plusieurs mains. On dénombre deux grands tableaux, l'un à la première page, l'autre au début des *Géorgiques* (fol. 19), et 24 petits. Chaque églogue, chaque livre des Géorgiques et de l'Énéide est accompagné d'une miniature ; mais celles des six derniers livres de l'Énéide sont d'une qualité inférieure et moins finies, les visages en particulier sont plus grossiers et plus sommairement traités. On rencontre d'ailleurs, même dans le groupe des miniatures les plus délicates, de véritables répliques des mêmes personnages, par exemple aux fol. 37 v° (Géorgiques, l. III) et 45 (Géorgiques, l. IV). Les initiales, sur fond d'or, sont garnies ou bien de rinceaux de feuillages trilobés bleus et rouges, ou de fleurs (marguerites) et de plantes (fraisiers) traitées au naturel avec la plus grande fraîcheur de coloris.

Il en est de même des paysages dont les premiers plans sont généralement de gazons et de collines verdoyantes semés d'arbres, d'arbustes et de plantes ; puis, en arrière, sur l'atmosphère blanchie de l'horizon, se détachent les mottes bleutées, couronnées de châteaux.

Le tableau de tête [3], au fol. 1, n'a pas encore livré son secret. Devant un château, le pont-levis relevé, sortant d'une tente qui porte une inscription grattée et devenue illisible, un groupe de chevaliers entoure un jeune prince assis. Celui-ci revêtu d'une courte cotte armoyée, semée de fleurs de lis, tient un bâton de commandement (non un sceptre). Un peu en arrière, sur un tertre gazonné, une statue de Diane montée sur une

1. M. F. de Mély, qui a examiné le *Virgile* de Dijon, n'a pas manqué de relever toutes ces particularités, mais sans en tirer aucune conclusion précise, non plus que de la date 1469 inscrite à la fin des *Bucoliques*. Cf. F. de Mély, *Les Primitifs et leurs signatures. I, Les Miniaturistes*, pp. 237-238.

2. Cf. Hip. Aubert, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève*, in *Bull. de la Soc. franç. de reprod. de mss. à peintures*, 1912, pp. 92-94. Cf. aussi, sur le costume militaire, Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier*, t. V et VI, et notamment les articles : Cotte, Soleret, Tassettes, etc.

3. Pl. XVI.

Digitized by Google

colonne ; à ses pieds, des moutons, des chèvres et des bœufs paissant. Derrière le tertre débouche vers le château une nombreuse troupe armée. Au dernier plan, cinq paysans se tenant par la main dansent au son du chalumeau dont joue le premier d'entre eux. Le fond, garni de mottes fortifiées, se prolonge en perspective profonde dans la transparence azurée de l'horizon. L'exécution est de toute beauté, très poussée, d'un fini qui ne laisse aucun détail imparfait, tout en gardant beaucoup d'aisance et de naturel. Les visages, d'un dessin excellent, sont travaillés, modelés, animés avec un soin minutieux, par des touches précises et fines, qui ne trahissent aucun effort. C'est l'œuvre d'un maître, et qui nous paraît s'inspirer des meilleurs principes de l'école de Touraine.

Une qualité à peine moins sensible, une science raffinée du pinceau, une vivante étude des physionomies, des costumes, des attitudes, dans une nature riante, se remarquent dans toutes les miniatures des Bucoliques et des Géorgiques. C'est plaisir que contempler ces personnages en action au milieu des prairies, des arbres légers, des paysages qu'animent les chemins et les cours d'eaux sinueux. S'il est parfois malaisé de saisir l'étroite adaption du texte au tableau, encore que cette concordance soit souvent certaine, on ne pouvait guère traduire par de plus séduisantes couleurs et avec un talent plus subtil le charme champêtre et pénétrant de la poésie virgilienne.

Ce sont malheureusement des mérites que la meilleure reproduction photographique ne peut rendre, mais l'adresse de la composition, l'art de grouper les personnages, de meubler les plans successifs se mesurent ici plus commodément.

Il semble bien que, dans les *Bucoliques*, chaque Églogue soit suivie d'une vignette illustrant plus ou moins exactement son texte. On peut l'affirmer sans risque d'erreur pour l'Églogue VI, fol. 12 v°, où l'on voit tous les personnages figurés : Silène endormi, sa couronne tombée loin de lui, est saisi et ligotté par les bergers Chromis et Mnasyle qu'accompagne la nymphe Églé. Et s'il en est ainsi partout, la miniature que nous reproduisons à la *planche XVII* devrait être, autant qu'une telle interprétation est légitime et fondée, l'illustration de la première Églogue : Tityre étendu essaie des airs champêtres sur son pipeau, tandis que le triste et pauvre Mélibée s'éloigne exilé. Comme partout dans les Bucoliques, le paysage occupe une place aussi importante que les personnages dont le geste n'est pas toujours exempt d'un peu de gaucherie, mais les divers plans et les motifs sont heureusement distribués, sinon dans une très exacte proportion. Il en est de même pour l'autre vignette (fol. 9) que nous avons retenue, et qui pourrait, en quelque manière, être le commentaire de la quatrième Églogue (Pollion) célébrant la prospérité renaissante ; et le peintre n'a pas mis un moindre soin dans l'exécution, cherchant à rendre minutieusement les détails du paysage, des visages et des costumes ; par un emploi délicat et multiplié d'une fine trame d'or, technique qui lui est familière, il réussit à donner aux étoffes un aspect riche et chatoyant. Mais on pourrait peut-être reprendre quelque naïveté dans telle particularité du tableau : on y voit un poupon bien singulièrement disposé, et deux des personnages ont une attitude un peu embarrassée.

Digitized by Google

Pour l'*Enéide*, dont nous donnons deux images[1], il n'est pas douteux que chaque chant ne soit précédé d'une petite scène se rapportant au récit du poète. Ainsi, en tête du livre IV (fol. 99 v°), la mort de Didon : la reine, montée au sommet d'une tour, se transperce à la vue des Troyens et d'Énée dont les vaisseaux s'éloignent. Le paysage n'est plus guère qu'un accessoire secondaire, et l'artiste a eu grand'peine à loger tous les acteurs ; il n'y est parvenu qu'au prix d'un entassement presque excessif. La main n'est pas d'ailleurs moins experte que dans les peintures des *Bucoliques*, et la manière de traiter le visage ne révèle pas de différence appréciable. Il n'en est pas de même, croyons-nous, pour les six dernières miniatures, dont la facture est beaucoup plus sommaire, plus appuyée, plus grossière, le trait moins précis et moins délié et dont les horizons sont bien loin de la finesse de touche et de la transparence délicate qui fait le charme des premiers tableaux. Ainsi, en tête du livre X, au fol. 179 v°, l'artiste oppose les deux armées en deux masses inertes, devant un paysage quelque peu épaissi, tandis que le ciel entr'ouvert laisse apercevoir un massif Jupiter suspendant son jugement dans le conseil des Dieux.

Il serait à souhaiter qu'on parvînt à identifier plus complètement ce beau manuscrit, que sa miniature de tête laisse supposer de haute origine et œuvre d'un artiste très distingué.

C. Oursel,
Conservateur de la Bibliothèque
de Dijon.

1. Pl. XVIII.

Digitized by Google

MANCHESTER — THE JOHN RYLANDS LIBRARY

MANUSCRIT FRENCH 5

BIBLE HISTORIÉE TOUTE FIGURÉE

I. — HISTOIRE ET DESCRIPTION DU MANUSCRIT

Le manuscrit n° 5 [*French.* 5] du fonds Français de la John Rylands Library à Manchester est un petit volume de quarante-huit feuillets de parchemin très épais, interfoliés de vingt-neuf feuillets de papier et grossis d'un cahier de neuf feuillets du même papier, d'une hauteur de 186 millimètres et larges de 145. La reliure très fatiguée peut se dater du XVIIe siècle. Elle est en veau noir et sur le dos, qui ne porte aucun titre, on distingue encore des traces de fers.

L'histoire du manuscrit est obscure. Le papier qui a servi à l'interfolier, sans doute au temps où il fut relié, porte un filigrane représentant un écusson surmonté d'une couronne à cinq fleurons. Le champ de l'écu porte un cor ou huchet. En dessous de l'écu se lit le chiffre 4 qui surmonte les initiales W.R. accolées.

Le papier provenait donc de la papeterie strasbourgeoise de Wendelin Riehel et on ne saurait en fixer la fabrication avant l'année 1600 [1]. Il serait pour le moins téméraire de conclure de l'usage d'un papier strasbourgeois à la présence de notre manuscrit dans la région alsacienne à l'époque où il fut revêtu de sa reliure. Mais une inscription manuscrite du f° 48 v° qui laisse encore lire les mots : « xxviij doupples de histoire... » nous donne peut-être par l'emploi de la forme « doupple » pour « double » le droit de supposer que notre manuscrit s'est trouvé à un moment de sa carrière dans les mains d'un propriétaire de langue française, mais dans une région où celle-ci est parlée avec un accent tudesque. Or, l'écriture de la note est très vraisemblablement du début du XVIIe siècle.

Notre manuscrit ne porte pas d'autres indications sauf au f° 14, représentant Noé dans l'arche, les mots : « *Noé Man* », d'une écriture ancienne (XVIIe siècle?), qui ne peuvent avoir été écrits que par un propriétaire bilingue et dont l'une des langues pour-

1. Briquet, *Les Filigranes*, Paris, 1907, in-4°, t. II, p. 419. Ce filigrane était inconnu de M. Paul Heitz qui, consulté pour moi par M. Perdrizet, a bien voulu me faire parvenir la note suivante : « Les Riehel ont imprimé et fabriqué du papier à Strasbourg avec la marque de Wendelin Riehel à partir de 1535. Wendelin Riehel n'a pas employé le huchet (cor ou cornet) dans ses filigranes. Il n'a employé que l'écu de Strasbourg, la fleur de lis et une tour. Ses successeurs ont continué cet emploi jusqu'en 1678 en y ajoutant d'autres filigranes. Le filigrane en question ne doit pas être antérieur à 1600 ». Je tiens à remercier ici M. Perdrizet et M. Heitz de leur obligeance.

Digitized by Google

rait avoir été l'allemand. Sous la peinture du f° 19, représentant la destruction de Sodome, une main assez moderne a écrit au crayon les mots « La ville ». Enfin un des feuillets du cahier de papier supplémentaire porte des traces d'une inscription au crayon, en lettres capitales, qui laisse deviner un nom incomplet « CHARLES PRIS... »

Un peu avant 1893 notre manuscrit est offert dans le catalogue LXVIII de la librairie Ludwig Rosenthal de Munich pour la somme de 8.000 marks et la notice qui le décrit, dans un français parfois douteux, contient deux anglicismes incontestables[1]. Faut-il en conclure que le rédacteur du catalogue Rosenthal utilisait une notice en langue anglaise et que le manuscrit avait été acheté par le libraire munichois à une vente anglaise? La chose est possible mais nos efforts pour éclaircir ce point sont restés infructueux.

M. Delisle connut notre manuscrit par le catalogue Rosenthal et en signala l'existence dans une note de son étude sur les livres d'images[2]. Mais il ne l'eut jamais entre les mains.

Lord Crawford [James Ludovic Lindsay, 26e comte de Crawford et 9e comte de Balcarres] acheta le manuscrit et le déposa dans sa riche collection à Haig Hall près de Wigan (Lancashire). En sa qualité de président de la *Bibliographical Society* il l'exposa pour ses confrères aux Grafton Galleries à Londres en juin 1898[3]. Trois ans plus tard sa collection, achetée dans des circonstances assez amusantes[4] par Mrs Enriquetta Rylands, la veuve d'un riche industriel de Manchester, était déposée dans la bibliothèque que cette intelligente amie des livres fondait en souvenir de son mari, la John Rylands Library, où le manuscrit *French 5* a trouvé, espérons-le du moins, le terme de ses aventures.

Ce manuscrit, dont l'histoire nous est si mal connue, ne comporte qu'un texte des plus sommaires; c'est un manuscrit à peintures dans toute l'acception du terme. Chacun de ses feuillets porte en effet une miniature de 139 mm. sur 114, et ces peintures se font face du verso au recto suivant, les feuillets n'étant peints que d'un d'un seul côté, l'autre étant laissé en blanc. C'est même cette disposition qui permet de

1. *Catalogue LXVII de Ludwig Rosenthal's Antiquariat à Munich (Bavière)*, s. d., p. 17, n° 177. Voici les deux expressions : « Nous donnons ci-après *une spécification* des dix premières miniatures... » et « Quant à la conservation et à l'extérieur de notre manuscrit, ils sont tels *comme on le peut expecter* d'un livre de cet âge... »

2. *Histoire littéraire de la France*, t. XXXI, 1893, p. 794. Si M. Delisle avait eu le manuscrit entre les mains il le dirait au lieu de reproduire purement et simplement le catalogue de Rosenthal et surtout il aurait corrigé les fautes de lecture de ce dernier.

3. Bibliotheca Lindesiana. *List of manuscripts... exhibited to the Bibliographical Society at the Grafton Galleries 13th June 1898 by the President*, Aberdeen, 1898, in-8, p. 15. Le manuscrit est donné dans cette notice comme exécuté dans le sud de la France. Cette même opinion est exprimée par le Bibliothécaire de Lord Crawford dans la notice concernant la collection de ce dernier dans le livre de W. Y. Fletcher, *English Book-Collectors*, Londres, 1902, in-4°, p. 406.

4. Voir l'amusant récit de Lord Crawford lui-même dans l'introduction au catalogue des imprimés de la *Bibliotheca Lindesiana*, Aberdeen, 1910, in-8°, p. xvi.

Digitized by Google

constater au premier abord que notre manuscrit a subi des mutilations et l'examen des cahiers, confirmant cette première impression, nous amène au résultat suivant pour la collation du manuscrit :

1e cahier [f° 1-5] = f° 1, 2, *x*, 3, 4, *x*, 5 ;
2e cahier [f° 6-12] = f° *x*, 6-12 ;
3e cahier [f° 13-20] = f° 13-20 ;
4e cahier [f° 21-27] = f° 21-25, *x*, 26-27 ;
5e cahier [f° 28-33] = f° *x*, *x*, 28-33 ;
6e cahier [f° 34-40] = f° 34-38, *x*, 39-40 ;
7e cahier [f° 41-48] = f° 41-48.

Il manque donc huit feuillets, huit peintures, et l'inscription du f° 48 v°, qui nous apprend qu'au XVIIe siècle le manuscrit se composait en effet de vingt-huit « doubles » feuillets peints, c'est-à-dire de cinquante-six peintures, nous donne un *terminus a quo* pour la date de cette mutilation.

Chaque peinture est entourée d'un cadre formé d'une bande d'or de 2 mm. de large accolée à une bande alternativement bleue ou rose d'une largeur à peu près double, la bande d'or étant à l'extérieur. Pour l'alternance des couleurs de la bande intérieure, l'ordre est : bleu pour le premier cadre, rose pour le second, jusqu'à la fin du second cahier ; l'ordre est renversé pour les cinq derniers cahiers. Jusqu'au f° 30 la bande de couleur est agrémentée de dessins en ton sur ton ou en blanc, d'une allure géométrique le plus souvent et beaucoup plus importants pour les cadres en bleu que pour ceux en rose. A partir du f° 31 cette ornementation cesse, le décorateur ayant renoncé à sa tâche au milieu d'un cahier. Cette manière d'encadrer les peintures frappe par sa simplicité. L'artiste a voulu tout simplement limiter celles-ci et n'a nullement cherché, comme on le fera dès le milieu du XIIIe siècle, à donner aux peintures par l'encadrement dont il les entoure l'aspect de verrières. Le procédé d'encadrement utilisé pour le manuscrit Rylands est fréquent dans les manuscrits d'origine anglaise de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle, l'encadrement des peintures du psautier dit de saint Louis conservé à Leyde est souvent identique à celui de notre manuscrit.

Les peintures ainsi encadrées n'occupent pas le centre de la page, elles sont légèrement remontées, de façon à donner aux marges inférieures beaucoup plus de hauteur qu'aux marges supérieures. C'est dans les espaces blancs qu'offrent ces dernières qu'ont été inscrites des légendes qui expliquent le sujet de chacune des peintures.

Ces légendes se lisent ainsi qu'il suit :

f° 1 v°. Ici cria le ceil e la terre el premeir jor.
f° 2. Ici departi le ceil de la terre el segont jor.
f° 3. Ici crie Dex soleil e lune e steiles el quart jor.
f° 4 v°. Ici crie Dex oiseax e peisons el quint jor.
f° 5 v°. Ici e sesteime jor emprés son ovre reposa en gloire o ses angres.
f° 6. Ici chache l'angre Adam e Eve de pareïs.

Digitized by Google

f° 7 v°. Ici geist Eve en gesine de Cayn e Adam li donne a maingeir.

f° 8. Ici ofret Cayn e Abel lor ofrendes a Dameldeu e il regarda les dons Abel e les Cayn ne regarda pas.

f° 9 v°. Ici ocit Cayn Abel son frere par envie de ço qu'il veeit que Dex amout meiz le sacrefize Abel que le son.

f° 10. Ici demande a Cayn Dex : ou est Abel ton frere quar le sanc de lui crie a moi. E il respondi qu'il ne esteit pas garde. E Dex le maudist e il fu fuitif tant comme il vesqui sus terre.

f° 11 v°. Ici ocit Lamech Cayn e quida ocire une beste quar il ne veet neeint e son serjant le decheüt.

f° 12. Ici ocit Lamech son serjant por ço qu'il li fist tüer Cayn.

f° 13 v°. Ici fait Noé l'arche par l'ensaingnement de Deu.

f° 14. Ici est comme Noé est en l'arche o universeté de totes bestes par le commandement Nostre Seignor.

f° 15 v°. Ici geist Noé quant il fu ivre e aparuret ses nueches e Cham son fiz le vit e le dist a ses freres e eus le covriret e il maudist Canaam son fiz.

f° 16. Ici font la tor Babel contre la volenté Deu e il mua lor langues que l'un ne saveit que l'autre diseit e devant n'esteit que langaige.

f° 17 v°. Ici veint Abraham de la bataille de quatre reis que il out ocis e Melchisedec rei de Salem e prestre li ofri pain e vin e senefie le sacrement de sainte iglise.

f° 18. Ici vit Abraam treis angres e il aora un Deu en trinité. E il li distre que Sarre comcevreit e el s'en rist quar ele esteit veile.

f° 19 v°. Ci poez veer comme Sodome trebucha por lor pechié.

f° 20. Ici fuit Loth de Sodome o ses deus filles e sa fenme fu mue en une peire de sel por ce que se regarda contre le commandement de Deu.

f° 21 v°. Ci voleit Abraham sacrefier au commandement Deu son fiz Ysaac qu'il amout mervelosement quant l'angre li dist qu'il sacrefiast le mouton qui esteit el boison.

f° 22. Ci poez veeir comme Rebecce vint ad Ysaac le fiz Abraham.

f° 23 v°. Ici eit comme Ysaac palla a Esau que il li donast de sa veneison e il le beneesquireit devant sa mort e Rebecce les escomtout.

f° 24. Vez chi comment Jacob vint a son pere e aporta a maingeir e out couvert les mains e le col de une pel de chevrol par le sens de sa mere e dist au pere qu'il esteit Esau qui esteit velu. Ysaac tasta e senti le col e les mains pelues, donc le beneesqui.

f° 25 v°. Quant Ysaac out maingei de chevreus que Jacob son fiz li out aporté e l'out beneesqui e fu eisu hors, Esau l'autre fiz vint o sa venison e dist : levez sus, pere, e maingeiz e pois me doiez vostre beneichon. Donc fu Ysaac ebahi mervelosement e dist : ton frere vint tricherosement e a eüe ta beneichon.

f° 26 v°. Ici vint Jacob a Laban e servi set anz por Rachel qui mult esteit bele, e l'en li bailla Lya qui esteit chaciose, e il servi autre anz, si les out amedeuz.

f° 27. .....[une ligne coupée à la reliure]... donc son pere le blasma e dist : par tes

Digitized by Google

songes entendons nos que jo e ta mere et tes freres t'aoreron sus terre. Donc le freres oureit si grant envie qu'il le voudreit ocire et le vendire, pois distret que bestes sauvaiges l'aveet devoré.

f° 28 v°. Ici vendiret le marchaant Joseph a Pultifar.

f° 29. Ici requert la femme Pultifar Joseph qu'il dormist o lei e il dist que nou fereit e el le prist par le mantel e il le laisa, donc el le vout metre a mort.

f° 30 v°. Ici meit l'en Joseph en prison por la femme Pultifar qui dist qu'il voleit o lei jesir par force e el menteit.

f° 31. Ici espont Joseph les songes au boteilleir e au pestor Pharaon qui esteet en prison e dist au boteilleir qu'il sereit au teirz jor areire en son servise e au pestor qui sereit au teirz jor pendu e issi avint com il lor dist.

f° 32 v°. Quant (Joseph) out esponz le songe au rei Pharaon il li baille son anel e fist metre torches d'or entor son col por ennorer lei e il li bailla tote la saingnorie de sa terre por le grant senz que il vit en lui.

f° 33. Ci fait emplir Joseph le guerneirs de blé.

f° 34 v°. Ci vindret premerement les fiz Jacob en Egipte a Joseph lo[*r*] frere e il lor dist que par le salu Faraon qu'il esteit espies e il conteret tote lor naçion devant Joseph.

f° 35. Ici est comme il fist lier Symeonem sen freire jusqu'a tant que il eüssent amené Benjamin.

f° 36 v°. Ci aportet les fiz Jacob novele que son fiz Symeon esteit remez en prison en Egipte jusqu'a tant que seignor d'Egipte eüst veü Benjamin lor frere. Quant il l'oï il fist grant dol e desira ses dras.

f° 37. Quant il oret amené Benjamin son petit frere ad Joseph il out mult grant [joie] e n'en fist pas semblant e mainja ovoc es por oïr de lor paroles, quar il faiseit semblant qu'il n'e[*n*]tendist pas lor langaige.

f° 38 v°. Joseph commanda que en cesquon des sas ses freres fust mis les deneirs que le blé costout e el sac son petit frere fust mis son henap e cho fi faire por correcheir les.

f° 39 v°. Ici est comme Joseph descovri a ses freires que il estort (*sic*) lor freire.

f° 40. Ci amene Joseph ses freres devant Faraon e il les apela mult... et lor donna grans dons e commanda qu'il amenasset lor pere.

f° 41 v°. Ici vindret les fiz a Jacob e distret que son fiz Joseph aveit tote la saignorie de Egipte e il out mervelose joie e dist : je me drecerai e l'irai veer ainz que jo moire.

f° 42. Ici recheüt Joseph Jacob sun pere e ses freres ou grant joie e furet quatre vinz e cinc toz de son lignage qui vindret o Jacob en Egipte.

f° 43 v°. Ici amainne Joseph son pere a Faraon e il li dona la terre de Jessan a maindre.

f° 44. Ici giest Jacob qui se meurt e ses fiz devant lui a qui il done sa beneiçon.

f° 45 v°. Ici est la fille au roi Pharaon o ses dameiseles qui s'aloient laver el flun quant il troverent Moyses.

Digitized by Google

f° 46. Veez ci la fille au rei Faraon qui aporta a son pere Moyses quant el l'ot norri jusqu'a treiz anz e plus e Faraon prist sa coronne e li mist el cheif e il la jeta a terre e ce fu senefiance qu'il le destruireit.

f° 47 v°. Vez ci Moyses qui trova tenchant un Egiptien o un des fiz Israel e Myoses ocist l'Egiptien, donc il l'en covint fuir hors del païs.

f° 48. Ci espose Moyses Soforam la fille Jetro preste de Ma[dian].

Ces légendes sont de deux mains, l'une du début du XIIIe siècle, l'autre de la fin de ce même siècle au plus tôt. A cette dernière sont dues les légendes des f°s 14, 19 v°, 23 v°, 39 v°, 44 et 45 v° ; la première a écrit les autres. Il y a donc eu un temps où, sur les quarante-huit peintures qui nous sont parvenues, quarante et une portaient une légende explicative et sept n'en portaient point. Cette différence de traitement n'est explicable que si, primitivement, les peintures ne portaient aucune légende. Un premier propriétaire du manuscrit (le premier peut-être) a voulu le compléter en l'enrichissant d'un texte. Pour se procurer celui-ci il s'est servi d'un manuscrit à peintures d'un type analogue au manuscrit Rylands mais qui, à la différence de ce dernier, comportait un texte. Seulement ce manuscrit avait moins de peintures que le manuscrit Rylands. Qu'allait faire le copiste ? Inventer de nouvelles légendes pour les peintures absentes de son modèle ? Avoir recours à un autre modèle possédant les peintures qui manquaient au premier ? Laisser en blanc la place des légendes pour les peintures non représentées dans le modèle ? C'est à ce dernier parti qu'il s'est arrêté. Plus tard, les blancs ainsi laissés ont été remplis mais, semble-t-il, avec moins de soin, ou peut-être par emprunt à un modèle de qualité inférieure.

L'hypothèse que nous venons de faire est en partie confirmée.

On constate en effet que le texte des légendes ne correspond pas toujours exactement aux peintures qu'il est censé expliquer : f° 27, par exemple, sous la peinture représentant Joseph expliquant ses songes à son père et à ses frères, nous avons une légende qui commente cette scène, mais qui nous donne aussi la suite de l'histoire de Joseph jusqu'à sa vente à Putiphar. Cela n'a pas d'importance dans l'état actuel du manuscrit Rylands, puisqu'il y a après le f° 27 une lacune de deux peintures et que la première peinture que nous trouvions ensuite, celle du f° 28 v°, nous montre Joseph vendu à Putiphar. Mais il n'en a pas toujours été ainsi et il serait dangereux de conclure de l'absence des deux peintures dans le manuscrit tel que nous l'avons, à leur absence dans le manuscrit au temps où les légendes furent copiées. L'examen des cahiers nous a révélé ici une lacune de deux feuillets et l'inscription du f° 48 v° citée au début de ce travail nous a prouvé que ces deux feuillets existaient au XVIIe siècle. Ils ont donc existé portant, l'un une peinture de Joseph vendu par ses frères, l'autre celle de la ruse des frères de Joseph pour faire croire à la mort de celui-ci, mais ils ne devaient pas porter de légendes puisque le sujet de leurs peintures était résumé dans la légendes du f° 27, et cette dernière ne peut s'expliquer que par emprunt à un manuscrit où l'histoire de Joseph jusqu'à sa tentation par la femme de Putiphar se bornait à deux peintures.

Digitized by Google

On peut faire une observation du même genre sur la légende du f° 25 qui nous dit que Isaac reçut Esaü après que Jacob fut « eisu hors » et ceci sous une peinture où figure Jacob.

Plus grave encore est la contradiction entre la légende et la peinture du f° 38 v°, l'une nous expliquant comment Joseph fit cacher son hanap dans le sac de Benjamin, l'autre nous montrant la découverte du hanap.

Enfin l'étude de la langue même des légendes nous conduit à proposer une explication analogue. Deux romanistes [1] auxquels le texte de celles-ci fut soumis, sans d'ailleurs qu'aucune différence de mains leur eût été signalée, émirent deux avis différents. L'un estima la langue normande, mais de Haute Normandie confinant à la Picardie, l'autre y reconnut le dialecte picard mais tout proche de la frontière wallonne. Les deux mains expliquent la divergence d'opinion de ces deux savants. La seconde main a laissé dans le dialecte des légendes qu'elle a ajoutées des traces de wallon. La première main écrit en dialecte picard et si celui-ci contient des formes normandes c'est que sans doute le scribe picard copiait un manuscrit normand.

Il nous semble donc que les légendes sont des additions et que le manuscrit, dans son état primitif, se composait exclusivement de peintures. Il est possible, il est probable même, que l'on n'a pas attendu longtemps avant de mettre une légende sous un certain nombre de peintures ; mais il nous semblerait imprudent de faire état du dialecte des légendes pour conclure de façon précise en ce qui concerne l'origine de notre manuscrit. Nous pouvons dire qu'au début du XIIIe siècle celui-ci était entre les mains d'un picard qui lui ajoutait des légendes manuscrites ; mais c'est seulement par un examen détaillé des peintures que nous pourrons préciser davantage. Si les résultats de celui-ci nous amènent à une conclusion analogue à celle qu'imposent l'écriture et le dialecte des légendes, nous aurons peut-être alors le droit d'avancer que le premier propriétaire du manuscrit a été le copiste de celles-ci.

II. — LES SOURCES D'INSPIRATION DE L'ARTISTE

Comme on l'a vu par les légendes reproduites précédemment, nous avons dans les peintures du manuscrit *French. 5* une illustration de la Genèse et des premiers chapitres de l'Exode. Nous avons signalé que huit peintures avaient été arrachées postérieurement au XVIIe siècle, leurs sujets sont néanmoins faciles à décrire [2], et, en les rétablissant,

1. M. A. Thomas, membre de l'Institut, et M. C. Brunel, professeur à l'École des Chartes, que M. Omont voulut bien consulter pour moi et auxquels je suis heureux d'exprimer ma gratitude.

2. Ce sont : 1° le troisième jour de la Création ; 2° le sixième jour de la Création ; 3° Adam et Ève dans le paradis terrestre ; 4° le péché originel ; 5° le songe de Jacob ; 6° Joseph vendu par ses frères ; 7° les frères de Joseph rapportent à Jacob la tunique de son fils ; 8° une peinture illustrant l'histoire de Joseph et de Benjamin, peut-être Juda plaidant la cause de Benjamin.

Digitized by Google

on peut répartir ainsi les peintures : Création : 7 ; Histoire d'Adam et de ses fils : 9 ; Histoire de Noé : 4 ; Histoire d'Abraham : 5 ; Histoire d'Isaac : 4 ; Histoire de Jacob : 2 ; Histoire de Joseph : 21 ; Histoire de Moyse (jusqu'au buisson ardent exclus) : 4.

Sur 52 peintures consacrées à la Genèse, l'histoire de Joseph en occupait à elle seule 21. Ceci n'a rien pour étonner si l'on veut bien se rappeler le succès de cette histoire dans l'iconographie du moyen âge, succès explicable tant par le pittoresque même de la légende biblique que par l'interprétation symbolique que donnait à celle-ci le moyen âge chrétien [1].

Il serait d'ailleurs imprudent de croire que le texte biblique a été la source d'inspiration de l'artiste auquel nous devons ces peintures. Il a peut-être connu la Vulgate, mais il a surtout utilisé l'œuvre célèbre de Pierre le Mangeur, l'Histoire Scolastique. C'est à elle qu'il a emprunté le sujet de ses peintures sur la mort de Caïn [Pl. XXIV. *a.* et *b.*] [2], c'est de la même œuvre qu'il tire l'histoire de Moyse enfant et de la couronne de Pharaon [Pl. XLI. *b*] [3]; c'est en consultant cette compilation célèbre que l'on peut expliquer certaines divergences entre les peintures et le texte de la Vulgate.

Mais notre peintre a-t-il travaillé seulement sur la Vulgate et Pierre le Mangeur? N'a-t-il pas pu avoir quelque manuel lui donnant des indications précises sur la manière de traiter ses sujets, lui fournissant ces sujets eux-mêmes ? N'a-t-il pas eu sous les yeux un modèle qu'il a suivi plus ou moins fidèlement ? C'est une question qu'il faut résoudre avant de pouvoir distinguer ce qui dans son œuvre est original de ce qui est emprunté.

Or, si nous examinons la peinture représentant la rencontre d'Isaac et de Rébecca [Pl. XXIX. *b*], nous nous trouvons en présence d'une scène assez étrange. Rappelons d'abord le texte de la Vulgate : « *Eo tempore deambularet Isaac per viam quae ducit ad puteum cujus nomen est viventis et videntis. Habitabat enim in terra Australi. Et egressus fuerat in agro, inclinata jam die. Cumque elevasset oculos, vidit camelos venientes procul. Rebecca quoque, conspecto Isaac, descendit de camelo et ait ad puerum :* « *Quis est ille homo qui venit per agrum in occursum nobis?* » *Dixitque ei :* « *Ipse est dominus meus* ». *At illa, tollens cito pallium, operuit se. Servus autem cuncta quae gesserat narravit Isaac qui introduxit eam in tabernaculum Sarae matris suae et accepit eam uxorem, et in tantum dilexit eam, ut dolorem, qui ex morte matris ejus acciderat, temperaret.* » (Genèse, XXIV. 62-67). C'est ce texte qu'ont scrupuleusement suivi les peintres du moyen âge, depuis l'artiste maladroit qui illustra le psautier

1. Fabre, *Le développement de l'histoire de Joseph dans la littérature et dans l'art au cours des douze premiers siècles*, dans les *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* publiés par l'École Française de Rome, t. XXXIX, 1921-1922, pp. 193-211.

2. *Pat. Lat.*, t. CXCVIII, col. 1079. Cf. P. Perdrizet, *Étude sur le Speculum Humanae Salvationis*, Paris, 1908, in-8°, pp. 79-81.

3. *Pat. Lat.*, t. CXCVIII, col. 114. Cf. Perdrizet, *op. cit.*, pp. 84-86.

Digitized by Google

de Trinity College à Cambridge [1], jusqu'à l'artiste exquis auquel nous devons les peintures du psautier de saint Louis de la Bibliothèque Nationale [2]. Voyons comment le peintre du manuscrit Rylands a traité ce sujet. Tout d'abord il faut remarquer que le sujet lui-même ne fait aucun doute. Le feuillet qui l'illustre est bien à sa place dans le manuscrit et les peintures qui le précèdent et qui le suivent interdisent de voir dans celle qu'il porte autre chose que la rencontre d'Isaac et de Rébecca. Nous y voyons un jeune homme en vêtements de cérémonie, le front ceint d'un bandeau d'or, et qui doit être Isaac, saisissant par le poignet une pucelle également en habits de cérémonie et la tête ceinte d'un bandeau d'or et qui ne peut être que Rébecca. Celle-ci a sur les épaules un manteau dont Isaac saisit le col comme pour l'en débarrasser. Derrière Isaac, un homme barbu (Éliézer). Derrière Rébecca, un groupe de cinq personnes dont une femme (la nourrice Déborah) et un personnage barbu, coiffé d'un bonnet phrygien et armé d'une épée sur lequel nous reviendrons plus tard. Jusqu'ici nous ne voyons pas de difficulté, c'est l'épisode biblique légèrement modifié, sans les chameaux, et tel que le représente, ou à peu près, le peintre de la grande Bible Moralisée. Mais ce n'est là qu'une partie de la peinture. Toute la partie droite, derrière Isaac et Éliézer, est occupée par une construction à la porte de laquelle se tient une pucelle en robe brune, l'index de la main droite levé, la gauche tenant par l'anse un panier carré, rappelant par sa forme les paniers modernes pour mettre l'argenterie. Ce personnage et l'objet qu'il porte sont demeurés pour nous un mystère. Ce ne peut être Sarah, la mère d'Isaac, puisqu'elle était morte, et ce ne peut être Rébecca elle-même puisque l'artiste du manuscrit Rylands ne représente jamais le même personnage deux fois sur la même peinture. Pour lui chaque scène de la Bible a droit à une page, l'exemple d'Ésaü et de Jacob le prouve, pour ne citer qu'un cas. Et d'ailleurs pour soutenir que la pucelle à la corbeille est Rébecca, il faudrait trouver dans l'histoire de celle-ci un épisode que cette peinture puisse illustrer ; or, il n'y en a pas.

Notre artiste a donc eu une source écrite, ou plus probablement figurée, peut-être les deux, qui ne nous est pas parvenue. D'autres indices tendent à faire admettre qu'il a eu, en effet, un manuscrit sous les yeux [3].

1. Repr. dans *New Palæographical Society*, I, pl. 214. Sur ce ms. cf. *infra*, p. 69.

2. [éd. Omont]. Bibliothèque Nationale. Départements des manuscrits. *Psautier de saint Louis*. Paris, Berthaud, pl. XII.

3. On retrouve quelque chose de la tradition iconographique suivie par le peintre du manuscrit Rylands dans la grande *Bible Moralisée* (éd. De Laborde, pl. 16). L'entrevue d'Isaac et de Rébecca est en effet représentée de la manière suivante : Isaac prend la main de Rébecca sur les épaules de laquelle est posé un long manteau. Derrière Rébecca, Éliézer fait un geste indiquant qu'il remet la pucelle aux mains de son futur époux. Derrière Éliézer, on voit Déborah, la nourrice, et une autre servante. Dans le fond, une série d'arcades romanes surmontées de tourelles crénelées. On remarquera l'absence des chameaux. Ceux-ci figurent dans le texte qui accompagne cette peinture et qui se lit ainsi : « Rebecca et Deborah nutrix sua et puelle sue accensis camelis suis secute sunt virum qui festinius revertebatur ad domum suam et tradidit Rebeccam Isaac. » Mais on remarquera la disparition dans ce texte du charmant épisode biblique où l'on voit la pucelle abandonnant sa monture venir au-devant d'Isaac en baissant son voile.

Digitized by Google

Lorsqu'il nous représente le cinquième jour de la Création [Pl. XX. *b*], il nous peint le Créateur autour duquel viennent se poser les oiseaux nouvellement créés. Le père de toutes choses a les pieds baignés d'une eau courante dans laquelle nagent les poissons. C'est bien là la traduction figurée des versets bibliques : « *Dixit etiam Deus : Producant aquae reptile animae viventis et volatile super terram sub firmamento caeli. Creavitque Deus cete grandia et omnem animam viventem atque motabilem quem produxerant aquae in species suas, et omne volatile secundum genus suum. Et vidit Deus quod esset bonum, benedixitque eis dicens : Crescite et multiplicamini et replete aquas maris, avesque multiplicentur super terram. Et factum est vespere et mane dies quintus* ». (Genèse. I. 20-23). Pierre le Mangeur n'ajoute rien qu'une explication du mot *reptile* appliqué aux poissons [1]. Or, si nous examinons maintenant les trois poissons qui nagent aux pieds du Créateur, nous constatons que celui de droite se livre à une opération curieuse. Il saisit dans sa gueule un serpent noir qui se tord comme si le poisson lui brisait l'épine dorsale. Ceci se passe le cinquième jour, le mal n'existe pas. Pourquoi, d'autre part, si le peintre a voulu nous montrer tout simplement un poisson en train de se nourrir, a-t-il été lui choisir pour proie un serpent? L'idée qui se présente immédiatement à l'esprit c'est que nous avons là un symbole. Dieu, en créant le poisson qui aussitôt créé tue le serpent, annonce ainsi la venue du Christ (Ἰχθύς : Ἰησοῦς Χριστος Θεοῦ Υἱός Σωτέρ) qui tuera un jour l'ennemi du genre humain, le serpent, cause de tout le mal. Mais le symbole du poisson basé sur l'acrostiche grec cité plus haut n'était plus compris des gens du moyen âge. S'ils le font encore figurer sur la table de la Cène c'est par une tradition qu'ils ne comprenaient plus, on en a une preuve bien remarquable dans la grande *Bible Moralisée* [2]. Si notre peintre a ajouté ce détail c'est qu'il le trouvait dans un modèle, c'est là qu'il l'a emprunté, comme lui-même et ses contemporains empruntaient les poissons de la Cène, et probablement sans en comprendre davantage le sens symbolique.

De même, quand il nous représente Joseph mangeant avec ses frères et faisant à Benjamin les honneurs du festin [Pl. XXXVII. *a*.], la disposition des convives, pour n'être pas originale, doit être remarquée. Ceux-ci sont, par rapport au spectateur, placés dans l'ordre suivant de la gauche à la droite : Joseph, Benjamin, les autres frères. Il est bien évident que la place la plus honorable est celle de Joseph, et que celle réservée à l'invité que l'on veut honorer est celle immédiatement après. Si l'on veut bien se rappeler que cette scène est l'anti-type du souper dans la chambre haute, on peut considérer que nous avons là une Cène. Joseph, l'anti-type du Sauveur, occupe la droite de la table, et Benjamin, l'anti-type du disciple le plus aimé, est à son côté [3]. Mais une table dont le

1. *Pat. Lat.*, t. CXCVIII, col. 1061.

2. Éd. De Laborde, pl. 3. « Reptilia sunt activi, aves sunt contemplativi ; reptilia qui amant terrena, aves qui amant spiritualia ». Le commentateur avait donc entièrement oublié que ces poissons, qui pour lui symbolisent ceux qui s'attachent aux seuls biens terrestres, avaient jadis été le symbole du fils de Dieu.

3. *Bible Moralisée* (éd. De Laborde, pl. 30) « Joseph qui ministrat in prandio fratribus suis et maxime Benjamin minori fratrum significat Jesum qui amministrat discipulis suis et maxime Sancto Paulo ».

Digitized by Google

destrum cornu est la place d'honneur, c'est là une table de l'époque classique, ce n'est pas une table du moyen âge. Sans doute, beaucoup de manuscrits du moyen âge nous représentent ainsi le dernier repas du Sauveur, mais c'est parce qu'ils copient, à travers un nombre d'intermédiaires variable, un archétype classique [1]. Là encore notre peintre ne nous donnant pas une image fidèle des habitudes de ses contemporains doit avoir copié un modèle.

Enfin, quand l'artiste a voulu nous représenter le Dieu de Majesté bénissant sa création [Pl. XXI. *a.*], la manière dont il bénit vaut d'être remarquée. La main du Créateur est heureusement tournée de façon à nous permettre de bien voir la position des doigts. La bénédiction est donnée, non pas avec le pouce, l'index et le médius allongés, les deux autres doigts repliés, comme le veut l'usage occidental, celui suivi par les prêtres contemporains de notre peintre, ni suivant l'usage de l'église grecque, avec l'index, le médius et l'auriculaire allongés ; mais avec l'index et le médius allongés, le pouce joint à l'annulaire et à l'auriculaire repliés. Or, cette bénédiction, que l'on retrouve dans certaines mosaïques byzantines [2], n'a pu être empruntée par l'artiste qu'à un manuscrit qui lui aura servi de modèle [3].

Que ce modèle ait subi plus ou moins directement une influence orientale, c'est ce qui nous semble probable après les observations précédentes. Il nous faut voir maintenant si sur d'autres points notre artiste se conforme à la tradition iconographique de son temps ou si, au contraire, il a emprunté à son modèle ou trouvé lui-même une tradition différente.

Nous remarquons que sur un certain nombre de points l'artiste du manuscrit Rylands ne se conforme pas aux indications du texte biblique, et cela même quand l'Histoire Scolastique se borne à reproduire ce dernier. Dans certains cas il ne fait que se confor-

1. Cf. L. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile.* Paris, 1916, in-8, pp. 285-309 (Bibl. des Écoles d'Athènes et de Rome, fasc. 109).

2. Cf. sur ces différentes bénédictions l'article de Dom Fehrenbach, *Bénir (manière de)*, dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie.* Dom Roulin signale la bénédiction qui se retrouve dans notre manuscrit sur un certain nombre de mosaïques (*Monuments Piot*, t. VII, p. 98) et il semble bien que ce soit elle que l'on retrouve dans les miniatures d'un évangéliaire grec de la Bibliothèque Nationale étudié par M. Omont (*Monuments Piot*, t. VII, pl. XVI, XVII, XIX). En revanche, M. G. Millet ne semble pas l'avoir rencontrée à Daphni. (*Le Monastère de Daphni*, Paris, 1899, in-4°, p. 115.) Cette bénédiction n'est d'ailleurs pas inconnue à l'Occident. On la trouve dans un psautier suisse du XIIe siècle aujourd'hui dans la collection Dyson Perrins et jadis dans la collection Didot (Cf. le Catalogue de la vente de cette collection en 1883, pl. 3) ; dans le manuscrit 5211 de la Bibliothèque de l'Arsenal (f° 3 v°) qui est d'origine byzantine. Dans le psautier de Westminster du British Museum (Ms. Royal. 2. A. XXII) au f° 14 nous avons un Dieu de Majesté qui bénit avec trois doigts fort correctement [Herbert, *Schools of Illumination*, Londres, 1915, Part. II, pl. 4) et en face un Christ enfant qui, sur les genoux de sa mère, bénit comme le Dieu de Majesté du manuscrit Rylands (British Museum, *Reproductions from illuminated manuscripts*, 3e ed., 1923, ser. I, pl. IX).

3. On remarquera également que le Dieu de Majesté est assis non sur un trône mais sur une zone formée de deux lignes courbes parallèles dont l'intervalle est rempli de cercles bleus. Cette sorte de siège n'a rien d'extraordinaire, on la retrouve ailleurs, mais elle est évidemment empruntée à des peintures absidiales, et la prédominance dans les manuscrits d'un trône ordinaire comme siège du Dieu de Majesté, permet de voir une trace d'archaïsme dans cette stylisation.

Digitized by Google

mer à la tradition iconographique courante, dans d'autres il semble au contraire suivre une tradition indépendante.

Sa représentation de la Création par exemple est assez curieuse. Si le premier jour il nous montre Dieu créant le ciel et la terre [Pl. XIX. *a.*], en revanche, comme nous aurons l'occasion d'y insister plus loin, dans le monde ainsi créé le chaos n'existe pas, le ciel et la terre sont nettement séparés. En outre, il semble n'avoir attaché aucune importance à la création du jour et de la nuit. Nous ne retrouvons pas chez lui la sphère ou le cercle mi partie noir et blanc, familier à quiconque a regardé les peintures de la Création dans les bibles historiées.

Sa conception du second jour de la Création est également originale. Il nous montre Dieu séparant le ciel et la terre, ce dont la Bible ne parle pas et ce qui ne se trouve pas généralement dans les peintures que le moyen âge nous a laissées du second jour de la Création.

Son Dieu de Majesté, tout en étant moins exceptionnel, n'est cependant pas du type commun. La mandorle dans laquelle le Créateur se tient assis, au lieu d'être encadrée par les quatre Évangélistes, est soutenue par une foule d'anges du plus heureux effet.

Quand il nous montre Adam et Ève expulsés du Paradis (Pl. XXI. *b*], il fait opérer cette expulsion par le séraphin armé d'une épée flamboyante. Ce n'est pas ce que nous dit le texte de la Genèse mais c'est cependant ainsi que tout le moyen âge a représenté cette scène. Mais il a ajouté un détail curieux, dont nous n'avons pas rencontré d'autres exemples. Adam et Ève expulsés portent chacun sur le bras une robe ou une tunique de couleur, et l'on comprend mal pourquoi nos premiers parents ayant reçu des vêtements s'en tiennent encore à la feuille de vigne traditionnelle. Ensuite on remarque que même sur ce point notre artiste ne respecte pas le texte qu'il illustre, les vêtements donnés par Dieu à Adam et Ève étant, nous dit la Bible, des tuniques de peaux, *tunicas pelliceas* (Genèse. III. 21) [1].

Lors de la naissance de Caïn [Pl. XXII. *a.*], nouvelle divergence. Le texte biblique mentionne sans préciser la naissance de l'enfant. Notre peintre a ajouté le personnage d'Adam qui porte à la nouvelle accouchée un plat ou une écuelle. Ce qui d'ailleurs se retrouve dans d'autres peintures du même sujet [2].

La mort d'Abel est racontée dans la Genèse sans trop de détail : « *cumque esset in agro, consurrexit Cain adversus fratem suum Abel, et interfecit eum* » (IV. 8). L'ins-

1. En revanche il faut remarquer que l'artiste du manuscrit Rylands suit la tradition iconographique la plus répandue qui fait sortir Ève la première, Adam la suivant, poussé par l'Ange. Mais il y a eu une autre tradition qui faisait sortir Adam le premier, Ève le suivant ; il est amusant de constater qu'alors le Séraphin ne la touche pas. Cf. Van den Gheyn, *Le psautier de Peterborough*, Bruxelles, s. d., in-fol., pl. XVI et le fol. du manuscrit de la collection de M. Yates Thompson, dit Psautier de Saint-Omer. Cf. *Facsimiles... of six pages from a psalter written and illuminated about 1325 for a member of the Saint Omer family... now in the Library of Henry Yates Thompson*, Londres, 1900, in-pl., pl. I.

2. Par exemple dans la grande *Bible Moralisée* (éd. De Laborde, pl. 7) où l'on voit Ève tenant l'enfant Abel dans ses bras cependant qu'Adam lui apporte une écuelle et que Caïn, sa faux sur l'epaule, s'en va.

Digitized by Google

trument du meurtre ainsi laissé au choix de l'artiste a varié. Dans les manuscrits que nous avons pu examiner nous avons relevé une hache, une massue, une masse d'armes, une mâchoire (le plus fréquemment peut-être), une bêche. L'artiste du manuscrit Rylands a fait tuer Abel par Caïn en le frappant sur le crâne du dos de sa hache, exactement de la même manière dont les paysans tuent les porcs dans les illustrations des calendriers au début des livres d'heures. Cette façon de représenter le meurtre d'Abel n'est pas originale. On la retrouve par exemple dans la Bible de saint Vaast d'Arras [Pl. XLV. *a*] ou dans celle de Sainte-Geneviève [1], qui est d'origine anglaise, mais elle ne semble pas très commune.

Lorsqu'il nous montre Noé ivre raillé par Cham et couvert par ses deux autres fils [Pl. XXVI. *a*.], il n'est pas davantage fidèle au texte biblique. Celui-ci est très précis : « *Quod cum vidisset Cham pater Chanaan verenda silicet patris sui esse nudata, nuntiavit duobus fratribus suis foras. At vero Sem et Japhet pallium imposuerunt humeris suis et incedentes retrorsum operuerunt verenda patris sui; faciesque eorum aversae erant et patris virilia non viderunt* » (Genèse. IX. 22-23). Ces indications ont généralement été scrupuleusement suivi par les artistes. Le manuscrit Clm. 836 de Munich qui représente cette scène [2] est un bon exemple de leur manière de traduire ce passage de la Genèse. Le peintre du manuscrit Rylands s'en écarte délibérément. Si Cham d'un geste quelque peu vulgaire indique la nudité paternelle, d'ailleurs sans la regarder, Sem et Japhet sont bien loin de se conformer aux prescriptions de la Bible. Ils se tiennent l'un à la tête, l'autre aux pieds du patriarche ivre, tenant chacun à la main un coin de leur manteau certainement insuffisant pour le but qu'ils se proposent. D'autre part, loin de détourner les yeux de ce spectacle quelque peu inconvenant, ils regardent l'objet de la risée de Cham, et cela dans des conditions d'autant plus regrettables qu'elles impliquent la conscience de leur incorrection. En effet ils posent chacun une main sur leur visage de manière à se couvrir un œil mais en ayant bien soin de laisser l'autre œil complètement découvert. C'est une première et maladroite indication du geste qui deviendra celui, si délicieux, de la célèbre « vergognosa » de Benozzo Gozzoli aux murs du Campo Santo à Pise. La tradition que suit notre peintre se retrouve, mais encore plus maladroite, dans le grand psautier (Latin 8846) de la Bibliothèque Nationale [3]. Sem et Japhet couvrent bien d'un manteau la nudité paternelle, leurs visages sont bien détournés, mais ils font en outre le geste de se couvrir les yeux de leur main. Et l'artiste a été si content de ce geste qu'il l'a, au mépris du simple bon sens, attribué à Cham lui-même.

Dans les peintures suivantes les indications du texte sont plus fidèlement suivies. Seule celle qui représente le festin offert par Joseph à Benjamin et à ses frères fait

1. *New Palæographical Society*. I, pl. 116.
2. T. Ehrenstein, *Das alte Testament im Bilde*, Vienne, 1923, in-4°, p. 108, n° 36.
3. [éd. Omont] Bibliothèque Nationale. Département des manuscrits. *Psautier illustré (XIIIe siècle)*, Paris, Berthaud, pl. 2.

Digitized by Google

exception [Pl. XXXVII. *a*.]. La Bible nous dit que Joseph, ses frères et les Égyptiens prirent leur repas chacun à part « *seorsum* » (Gen. XLIII. 32). Nous avons dit plus haut comment notre peintre a représenté cette scène. Mais ce faisant il n'a fait que se conformer à l'usage des peintres de son temps; cette dérogation au texte biblique étant devenue classique, sans doute à cause de la signification symbolique attribuée à ce repas.

On voit donc que notre artiste a eu peut-être des sources d'inspiration écrites qui ne nous sont pas parvenues, plus probablement des sources d'inspiration figurées. Il n'est pas toujours aisé de voir ce qui dans sa conception des sujets est original ou emprunté [1]. Une étude de ses procédés, en nous montrant à quel artiste nous avons affaire, nous permettra d'augmenter, ou de restreindre, la part qui dans son œuvre doit lui être faite et celle qui doit être attribuée à son, ou à ses modèles.

III. — LES PROCÉDÉS TECHNIQUES DE L'ARTISTE

Les peintures du manuscrit Rylands possèdent toutes de magnifiques fonds d'or qui ont conservé tout leur éclat. L'or a été appliqué en feuilles puis bruni. En examinant les feuillets à contre jour on peut le plus souvent distinguer les différentes feuilles d'or auxquelles leur épaisseur donne une transparence variable [2]. Mais l'art du brunisseur a été si parfait que le feuillet dans sa position normale ne laisse voir qu'une surface parfaitement unie et resplendissante, dont la photographie ne peut donner aucune idée, et qui, à ce point de vue, permet de mettre notre manuscrit au rang des plus beaux qu'ait enrichi l'art du doreur au moyen âge.

Si les fonds d'or ne sont pas loin d'atteindre la perfection, le dessin des peintures ne présente malheureusement rien de semblable. L'artiste qui a esquissé celles-ci se montre souvent dessinateur maladroit. Il est embarrassé pour dessiner et placer les pieds de ses personnages et quelques-uns de ceux-ci sont affublés d'extrémités inférieures plus dignes de la reine Pédauque que d'être humains normaux. En outre ces pieds, quand ils ne débordent pas maladroitement sur le cadre de la peinture, sont trop souvent placés de façon invraisemblable. Pour ne citer que deux exemples entre beaucoup, le compagnon armé du marchand ismaélite qui vendit Joseph à Putiphar [Pl. XXXII. *b*] supporte l'écrasement de son pied avec une indifférence aussi orientale que peu naturelle, et l'un des ouvriers de la tour de Babel [Pl. XXVI. *b*.] monte gravement à une échelle avec un pied dans le vide. Les mains des personnages ne sont pas mieux traitées. Générale-

1. Par exemple : représentant le mariage de Moyse, il nous montre le patriarche cornu (Pl. XLII. *b*). Or, on sait que ces cornes, qui sont en réalité des rayons, n'apparaissent sur la tête du conducteur d'Israël qu'après sa première entrevue avec le Seigneur laquelle n'avait pas eu lieu lorsqu'il épousa Séphora (Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, in-4°, p. 146). On ne peut savoir si notre artiste a simplement fait une erreur ou si, au contraire, il suit une tradition iconographique originale.

2. H. Martin, *La Miniature française du XIIe au XVe siècle*, Paris, 1923, in-fol., p. 7.

Digitized by Google

ment très grandes, les doigts démesurément longs, elles deviennent parfois minuscules et atrophiées. Notre homme ne savait pas dessiner. Il pouvait à grand'peine représenter un membre dans une position ou deux, de préférence celles où le membre se présente à plat. C'est pourquoi ses personnages ont généralement de larges pieds étalés, de grandes mains ouvertes ou fermées avec, dans ce dernier cas, un doigt démesurément allongé, ce qui produit à la longue une impression de monotonie.

Il n'est guère plus habile dans sa manière de traiter les visages. Tous ses personnages, ou peu s'en faut, se présentent de trois quarts; et si l'on est tenté de regretter cette uniformité dans la position des visages, les quelques cas où notre artiste a représenté des profils atteignent à un tel résultat dans l'horrible, que le regret fait place à la reconnaissance. Tous les visages se ressemblent. Caïn à sa naissance, Moyse au berceau, Isaac nubile, Adam dans toute sa virilité, Melchisedec ou Jacob au déclin de leurs jours se ressemblent comme des frères. Tous offrent à l'œil une face arrondie, un nez droit, une bouche charnue et des yeux d'un noir de jais à la pupille exagérément dilatée, au regard fixe et inexpressif. Cette manière de traiter les yeux avec une minutie qui n'a d'égale que sa monotonie n'est pas spéciale à notre artiste. Elle se retrouve dans un certain nombre de peintures originaires du nord de la France ou des Flandres et dont on trouvera reproduit plus loin trois exemples [Pl. XLIII. *b*; XLIV. *a.b*]. Était-ce là un procédé emprunté par les artistes flamands à leur confrères anglais du XIIe siècle ? Les dessins du rouleau de la vie de saint Guthlac de Croyland [1] sembleraient l'indiquer, à moins qu'il n'y faille voir tout simplement le développement d'un procédé des artistes byzantins [2].

C'est également à la même région Nord de la France-Flandres-Angleterre que se rattache un autre procédé régulièrement employé par le peintre du manuscrit Rylands. Sur les visages ainsi dessinés, il a répandu une couleur blanche, puis, soigneusement, il a touché d'un point de *mine* les joues de ses personnages, habitude qui semble avoir été régulière chez les peintres de la région mentionnée plus haut et seulement exceptionnelle chez ceux des autres régions [3].

Ces visages monotones ont dans quelques cas subi des mutilations. On sait qu'il est fréquent de rencontrer dans les manuscrits à peintures du moyen âge des personnages dont la figure a été grattée, ce sont les meurtriers, Caïn par exemple. Notre manuscrit,

1. British Museum, *Harley Roll* Y. 6, repr. dans Herbert, *Schools of Illumination*, part. II, pl. 3. Cette manière de traiter les yeux des personnages semble avoir persisté en France, même à une époque où l'on avait incontestablement réussi à rendre avec infiniment plus de réalisme cette partie du visage. Un psautier flamand de la fin du XIIIe siècle, le manuscrit Royal 2. B. III du British Museum, nous en fournit la preuve (G.F. Warner et J.P. Gilson, *Catalogue of Western Manuscripts in the old Royal and King's collections*. Londres, 1921, in-fol., t. IV, pl. 21).

2. C'est une des caractéristiques par exemple des personnages représentés dans le manuscrit 5211 de la Bibliothèque de l'Arsenal, où l'influence byzantine est manifeste.

3. H. Martin, *Les manuscrits à peintures* dans *Le livre français des origines à la fin du second Empire*, Paris et Bruxelles, 1924, in-4°, p. 8.

Digitized by Google

comme bien d'autres, a passé par les mains d'un iconoclaste de ce genre. Celui-là devait être particulièrement stupide. En effet, confronté par la peinture d'Abel et de son frère offrant leur sacrifice au Seigneur, il n'a pu supporter la vue de Caïn et a décidé de gratter son visage. Mais il s'est trompé, c'est celui d'Abel qu'il a gratté, confondant ainsi l'innocent et le coupable ; et comme le peintre avait en outre représenté le Seigneur regardant d'un œil favorable le sacrifice d'Abel (sous forme d'un rayon partant de la main du Seigneur et venant tomber sur l'agnelet qu'offre Abel en sacrifice), il n'a pu supporter l'idée de cette préférence et a également effacé la face du Seigneur [Pl. XXII. *b.*]. En présence de cette profanation on est tenté de se demander si elle ne serait pas l'œuvre du dernier des Caïnites. La peinture suivante vous détrompe. Caïn meurtrier de son frère a la figure effacée [Pl. XXIII. *a.*] La mutilation subie par la première peinture est donc le résultat de la seule stupidité de l'iconoclaste. On en a une autre preuve dans la peinture représentant Moyse tuant l'Égyptien qui malmenait le fils d'Israël [Pl. XLII. *a.*] où Moyse, le meurtrier, a la figure correctement effacée.

La maladresse constatée de notre artiste dans son traitement des visages l'a conduit à employer pour exprimer les sentiments de ses personnages un procédé assez curieux et dont, à notre connaissance, on n'a pas signalé d'autre cas. Lorsqu'il nous montre Caïn et Abel offrant leur sacrifice au Seigneur [Pl. XXII. *b.*] nous remarquons que les deux frères ont les cheveux longs et bien peignés, mais Caïn, lorsqu'il tue son frère [Pl. XXIII. *a.*], lorsqu'il s'enfuit de devant la face du Seigneur [Pl. XXIII. *b.*], lorsqu'enfin il tombe sous la flèche de Lamech [Pl. XXIV. *a.*], a sa chevelure hérissée et en désordre. En conclurons-nous que la chevelure hérissée est le signe caractéristique du meurtrier, le symbole d'une conscience troublée ? Examinons, avant de répondre, le cas d'un autre meurtrier représenté par notre peintre : Lamech fils de Metuschaël, fils de Mehujaël, fils d'Irad, fils d'Henoch, fils de Caïn. La légende rabbinique rapportée par Pierre le Mangeur nous raconte ainsi son aventure : « Lamech, l'archer, ayant vécu très vieux, devint aveugle. Et, ayant un adolescent pour guide, un jour qu'il chassait par plaisir, et aussi pour se procurer des peaux (car l'on ne mangeait pas de viande avant le déluge), il tua par accident Caïn dans les broussailles, le prenant pour une bête féroce. Il le tua parce qu'il dirigea sa flèche sur l'avis du jeune homme qui l'accompagnait. Mais lorsqu'il découvrit que c'était un homme qu'il avait tué et que cet homme était Caïn, irrité, il frappa son guide du bois de son arc et le tua[1]. » Notre peintre a consacré deux feuillets à l'illustration de cette tragique histoire. La première [Pl. XXIV. *a.*] nous montre Lamech tuant Caïn, la flèche perçant la poitrine de ce dernier. Caïn, meurtrier de son frère, a, comme nous l'avons dit, les cheveux hériss-

1. *Historia Scholastica*, Lib. Genes., cap. XXVIII : « Lamech vero vir sagittarius diu vivendo caliginem oculorum incurrit. Et habens adolescentem ducem, dum exerceret venationem pro delectatione tantum et usu pellium, quia non erat usus carnium ante diluvium, casu interfecit Cain inter fructeta, aestimans feram quem, quia ad judicium juvenis dirigens sagittam, interfecit. Et cum experiretur quod hominem, scilicet Cain, interfecisset, iratus, illic cum arcu ad mortem verberavit eum. » *Pat. Lat.*, CXCVIII, col. 1079.

Digitized by Google

sés; la chevelure de Lamech, meurtrier du père de son trisaïeul, est dans un ordre parfait. La seconde peinture [Pl. XXIV. *b.*] nous montre Lamech tuant son guide. La chevelure de Lamech est en désordre. Une conclusion s'impose. Si Lamech tuant *involontairement*, puisque aveugle, conserve sa chevelure en ordre, et si Lamech tuant *volontairement* son guide a la chevelure hérissée, c'est donc que cette dernière est le signe distinctif du meurtrier volontaire et pour lequel aucune excuse ne saurait être admise. Notre artiste nous a offert un moyen de vérification avec l'histoire de Moyse et de l'Égyptien [Pl. XLII. *a.*]. Moyse est un meurtrier, il tue l'Égyptien volontairement et cependant sa chevelure est parfaitement en ordre. Mais il a une excuse. Il tue l'Égyptien pour délivrer l'Israélite que celui-ci maltraitait, et puis enfin l'Égyptien était un ennemi du peuple de Dieu et son meurtre était une œuvre pie. Nous n'avons pu découvrir à qui notre artiste avait emprunté cette idée d'utiliser la chevelure de ses personnages pour exprimer l'état de leur conscience ; mais on ne peut s'empêcher, en voyant son Caïn meurtrier auréolé de sa chevelure hérissée, de songer au Caïn des fresques de Saint-Savin dont la tête s'entoure d'un nimbe parce que, encore que ce soit par un crime, il a attiré sur lui le regard de Dieu[1].

On s'attendrait, en raison de cette particularité que nous venons de signaler, à voir notre artiste se conformer à un usage assez constant chez les peintres du moyen âge à partir du XIIe siècle finissant, celui de représenter les rois avec les jambes croisées[2]. Or, notre peintre nous a représenté à plusieurs reprises Pharaon, et toujours celui-ci est assis correctement. Et cependant, dans deux occasions, il devrait certainement avoir les jambes croisées s'il se conformait à l'usage: quand il *ordonne* aux fils de Jacob d'amener leur père [Pl. XXXVIII. *b.*], quand il met Joseph à la tête de son royaume [Pl. XXXIV. *b.*]. Il devrait également croiser ses jambes quand Moyse jette sa couronne par terre [Pl. XLI. *b.*]. Mais s'il n'en fait rien, ne serait-ce pas que notre peintre, dessinateur assez malhabile, ignorait comment se dessine un personnage dans cette

1. Mérimée, *Les peintures de l'église de Saint-Savin*, Paris, 1845, in-fol., pl. 9. [Documents inédits sur l'Histoire de France.]

2. Le savant mémoire de M. Henri Martin, *Les enseignements des miniatures. Attitude royale*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, 4e per., t. IX, pp. 173-188, expose les données du problème et fournit tous les faits nécessaires à son étude mais ne propose aucune solution en ce qui concerne l'origine de cette curieuse habitude de représenter les rois avec les jambes croisées, soit lorsqu'ils sont en colère, soit lorsqu'ils donnent un ordre. Cette manière de faire ne semble pas antérieure au XIIe siècle et le plus ancien exemple que j'en ai trouvé est contenu dans un feuillet peint à pleine page, illustrant la vie de Notre Seigneur, contenu dans le manuscrit *Additional* 37472 du British Museum (repr. dans British Museum. *Reproductions from illuminated manuscripts.* Séries III, pl. XI). Je m'étais demandé si cette habitude de représenter ainsi les jambes des souverains, qui semble bien avoir commencé en Angleterre, n'était pas le résultat d'un jeu de mots sur l'adjectif *cross* (irrité) et le verbe *to cross* (croiser). Malheureusement l'adjectif *cross* ne semble guère apparaître avec ce sens avant le temps de Shakespeare, et les spécialistes en moyen-anglais que j'ai consultés n'ont pu m'en citer d'exemple plus ancien. Il faut naturellement rapprocher des miniatures les effigies funéraires, si fréquentes en Angleterre dès la première moitié du XIIIe siècle, qui nous montre les chevaliers gisant les jambes croisées, sans avoir jamais été à la Croisade comme on l'a dit trop longtemps. Cf. Prior et Gardner, *Medieval figure-sculpture in England*, Cambridge, 1912, in-4°, p. 591 sqq. et C. Enlart, dans l'*Histoire de l'Art* (sous la direction d'A. Michel), t. II, pp. 209-210.

Digitized by Google

attitude royale ? Il n'en est rien, car le jeune Moyse dans la dernière scène a les jambes croisées et Joseph, expliquant leurs songes au Pannetier et à l'Échanson, est dans la même attitude[1] [Pl. XXXIV. *a.*]. Notre homme savait donc dessiner un personnage les jambes croisées, mais il n'a pas cru nécessaire d'avoir recours à cette attitude pour distinguer les personnages de rang royal.

C'est que, en dépit de son inexpérience comme dessinateur, l'artiste, auquel est due l'illustration du manuscrit Rylands, savait composer ses petits tableaux et donner à ses personnages l'attitude qui leur convient. Il savait voir aussi, et si les membres de ses personnages sont maladroitement dessinés, leurs gestes sont parfois d'une vérité extraordinaire. De certaines de ses peintures se dégage une impression de vie intense. Que l'on regarde par exemple celle où il nous a montré Esaü découvrant le mauvais tour que lui a joué son frère : Esaü, Jacob, Isaac peuvent avoir un visage presque semblable, des mains ou des pieds plus ou moins bien dessinés, mais nul ne saurait émettre un doute sur la signification de la peinture, et la manière dont Jacob gagne la porte, que seule un terme un peu trop énergique pourrait rendre, nous révèle mieux que toute expression du visage les sentiments mêlés de triomphe et de crainte qui emplissent son âme [Pl. XXXI. *a.*]. Regardez d'autre part la jambe du serviteur monté, sans étrier, sur un chameau lors de l'arrivée des fils de Jacob [Pl. XXXVI. *a.*] ; la jambe et le pied ne sont pas dessinés correctement, mais la jambe se pose exactement comme celle d'un cavalier sans étriers. Si d'autre part Adam maintient d'une main démesurée une feuille de vigne qui l'est encore plus [Pl. XXII. *b.*], la main d'Adam se place avec un réalisme parfait ; et la différence entre Adam et Eve serait aussi évidente si les visages et le reste des corps avaient disparu[2].

Pourquoi faut-il que cet artiste qui savait composer un tableau, qui savait noter une attitude et créer chez ses spectateurs une impression de vie vraiment intense, soit aussi peu coloriste ? Sa palette est pauvre, son goût pire encore. A ses rouges, ses bleus, ses jaunes pourtant d'une richesse modérée, il préfère trop souvent un brun sale et une pourpre vineuse du plus déplorable effet. Et non seulement ses couleurs sont pauvres, mais il les emploie sans intelligence et avec une monotonie affligeante. Si la tunique est brune, le manteau sera bleu ; si la tunique est bleue, le manteau sera brun. Heureusement l'art du doreur est venu à son aide. Les fonds sur lesquels s'enlèvent les personnages sont d'un tel éclat qu'ils font pâlir toutes les couleurs et empêchent celles-ci d'offenser l'œil, ce qui serait souvent le cas sur des fonds moins riches.

Parmi les couleurs qu'emploient l'artiste, il faut noter la fréquence des verts. Il n'emploie pas seulement ceux-ci pour la végétation mais partout où il le peut, pour les

1. On remarquera par exemple que dans le psautier 243 de Trinity College, Cambridge, où la scène est représentée de manière presque identique, Joseph ne croise pas les jambes (*New Palæographical Society*, I, pl. 215). Pour ce qui est de l'enfant Moyse, on sait que les petits enfants croisent leurs jambes d'une manière presque permanente.

2. On notera à ce propos que la poitrine d'Ève n'est nullement indiquée, ce qui est tout à fait exceptionnel.

Digitized by Google

constructions, les meubles, etc. Or, cette couleur, si chère aux artistes du XIIe siècle, est d'un emploi plus rare dans les siècles postérieurs, et la prédilection que semble affecter pour elle le peintre du manuscrit Rylands nous fournit peut-être une indication, mais rien de plus, sur l'époque à laquelle il travaillait [1].

Dans l'application de ses couleurs notre artiste avait dans certains cas une difficulté à résoudre, celle des plis des étoffes dont il habille ses personnages ou dont il drape certaines pièces du mobilier. Le problème s'est pour lui posé de deux manières et il l'a résolu de façons différentes. Pour toutes les étoffes autres que les étoffes blanches, il a employé le procédé, toujours utilisé, d'indiquer par des traits en ton sur ton les jeux d'ombre et de lumière. Mais pour les étoffes blanches, n'ayant qu'un ton de blanc, n'utilisant pas les traits noirs pour indiquer les plis, il a employé deux procédés. Parfois, et surtout quand il a voulu indiquer les plis des draps étendus sur les lits où reposent certains de ses personnages, il a eu recours au procédé archaïque des « plis en agates », que l'on considère comme caractéristique des peintures du XIIe siècle [2]. Mais, le plus souvent, il s'est borné à tracer largement en une couleur différente, rouge ou bleue, les plis de l'étoffe. Le résultat est des plus irréels quoique sur la photographie cet inconvénient disparaisse. Dans certains cas, par exemple lorsqu'il veut indiquer les plis des chemises de ses personnages, on distingue une série de traits à l'encre destinés à délimiter les espaces où doit être mise la couleur et ceux qui doivent demeurer en blanc. Et nous constatons à ce sujet quelque chose de curieux. Parfois, la peinture a été mise sans tenir aucun compte de ces lignes, parfois on n'a pas mis de peinture. On a l'impression que le peintre a été pressé d'achever son travail, et l'on en vient à se demander si le peintre et le dessinateur sont le même personnage ou si, au contraire, ils sont deux personnages différents. Plusieurs raisons militent en faveur de cette dernière opinion. Est-il légitime de penser qu'un artiste ayant la patience de tracer les innombrables plis des manches n'aurait pas eu celle de les peindre en suivant ces indications mises par lui-même ? Et si l'on examine l'ensemble de nos peintures on ne peut s'empêcher de conclure que l'homme qui les a composées, quoiqu'il fût maladroit et inexpérimenté, avait un sens très réel de la composition, un goût artistique incontestable, mais qu'en revanche celui qui a peint ces petits tableaux n'est trop souvent qu'un barbouilleur. Quand on regarde sur l'original la peinture représentant Moyse sauvé des eaux, le contraste entre le dessinateur et le coloriste est tout à fait frappant. De même, si nous examinons la manière dont le point de *mine* a été mis sur les joues des personnages, nous constatons souvent une hâte inconcevable chez un artiste par ailleurs si

1. H. Martin, *Les peintres de manuscrits et la miniature en France*, Paris, s. d., in-8, p. 12 (collection *Les grands artistes*). Il faut remarquer en particulier l'emploi du vert dans le cadre de la mandorle où siège le Dieu de Majesté [Pl. XXI. *a*.]. Or, comme l'a observé M. M. Thompson, l'emploi des bordures vertes est une caractéristique des manuscrits anglais du XIIe et du début du XIIIe siècle (*English Illuminated Manuscripts*, Londres, 1895, in-8, p. 35).

2. Henri Martin, *Les miniaturistes français*, Paris, 1906, in-8, pp. 179-180.

Digitized by Google

minutieux ; et quand nous voyons une touche de *mine* destinée aux lèvres, très nettement dessinées, d'un personnage, venir se poser près du menton ou en quelque autre place aussi étrange, on ne peut s'empêcher de penser que deux hommes ont collaboré à l'exécution du manuscrit Rylands. L'un, artiste consciencieux, a composé les peintures, peut-être doré les fonds, et appliqué certaines touches de couleurs ; l'autre, qui ne pouvait être qu'un apprenti, a reçu pour mission d'ajouter certaines touches, et a exécuté sa tâche sans aucune conscience artistique, avec la seule idée d'en avoir fini.

IV. — LE STYLE DE L'ARTISTE : LE PAYSAGE

L'examen du paysage que notre peintre a représenté dans ses petits tableaux nous fournit quelques renseignements curieux.

Travaillant sur un fond d'or il a eu rarement l'occasion de peindre le ciel. Il a toutefois été amené à le faire quand il lui a fallu représenter la Création [Pl. XIX et XX], la colère divine s'abattant sur Sodome [Pl. XXVIII. *a.*] ou l'acceptation par le Seigneur du sacrifice d'Abel [Pl. XXII. *b.*]. Sa conception du firmament est marquée au coin de la plus saine logique. Il a d'abord eu à illustrer le grandiose début de la Genèse : « Au commencement Dieu créa le ciel et la terre », mais il n'a pas lu le verset plus avant et sa représentation y a gagné en clarté. Au lieu de nous montrer, comme tant d'autres de ses confrères, le monde sous la forme du chaos, il a représenté le Seigneur soutenant de sa main puissante une sphère fort correctement dessinée et fort exactement coupée en deux. La partie supérieure (le ciel) est divisée en quatre zones concentriques légèrement ondulées, séparées par une ligne blanche, et peintes alternativement en bleu et en rouge, le bleu au centre ou, si l'on veut, au pôle Nord. La partie inférieure (la terre) est remplie de mamelons de couleur et de forme variables. Le second jour de la Création est exposé dans la Genèse par trois versets assez obscurs. Faire le firmament au milieu des eaux, séparer les eaux d'avec les eaux, c'était là un travail bien difficile et il y avait à faire quelque chose de beaucoup plus simple, de beaucoup plus logique même : séparer le ciel de la terre. C'est ce que notre artiste a fait. Coupant en deux la sphère de sa première peinture, il a tout simplement inséré entre les deux hémisphères la figure du Seigneur se détachant sur un fond d'or [Pl. XIX *b.*]. La peinture étant carrée ne pouvait absorber entièrement les deux hémisphères. Pour celui qui représentait le ciel une zone bleue a seule subsisté, et c'est ainsi que notre artiste a dorénavant représenté le firmament. La couleur seule change, le bleu cédant la place au vert quand il faut représenter le soufre et le feu, « sulphur et ignem », que la colère divine fait pleuvoir sur la ville maudite. Et nous avons dans le troisième jour de la Création une confirmation de ce que nous avons avancé, car dans cette peinture représentant la création du soleil, de la lune et des étoiles, le

Digitized by Google

ciel est représenté par deux zones, l'une rouge, l'autre bleue, les couleurs mêmes de l'hémisphère céleste au premier jour de la création.

Cette manière de représenter le ciel n'a rien de particulièrement originale. On en trouvera plus loin un exemple typique reproduit du psautier de Blanche de Castille [Pl. XLIII. *a.*] mais je ne sais si d'autres manuscrits montrent aussi clairement que le manuscrit Rylands comment les artistes du moyen âge ont pu arriver à cette conception étrange de la voûte céleste.

La représentation de la terre découle comme celle du ciel de la peinture du premier jour de la création, Le sol sera donc constitué par une série d'ondulations de couleur verte ou brune sur lesquelles se poseront, parfois malaisément, les pieds des personnages. C'est un procédé classique chez les peintres du moyen âge et cela dès une époque assez reculée. Il semblerait qu'en principe notre peintre dût réserver cette manière de représenter le sol pour les scènes de plein air, réservant le simple fond d'or prolongé jusqu'au cadre même de la peinture pour les scènes d'intérieur. Il n'en est rien et il semble, en vérité, que notre homme n'a pas eu de règles bien fixes. Si Pharaon reçoit les frères de Joseph sans que le sol soit indiqué autrement que par le fond d'or, en revanche il reçoit Jacob dans un endroit, bien vraisemblablement le même, où le sol est fait d'une série d'ondulations brunes.

L'eau, rarement représentée, l'est toujours par une série de fines lignes ondulées et parallèles, aux intervalles remplies d'un blanc teinté de vert.

Nous constatons donc que dans cette représentation du ciel et de la terre le peintre du manuscrit Rylands ne cherche nullement à reproduire la réalité. Il suit évidemment une tradition qui se retrouve dans d'autres manuscrits. Il copie donc un modèle. Et ce modèle avait sur la représentation du monde à son origine une tradition iconographique qui, pour n'être pas entièrement originale, n'en semble pas moins assez exceptionnelle et ne paraît pas avoir été la plus répandue parmi les artistes du moyen âge [1].

La végétation représentée par notre peintre n'a guère plus de rapports avec la réalité. Les arbres qu'il introduit dans ses paysages peuvent se ramener à trois types.

Le premier a l'aspect d'un champignon monté en graine. Il est constitué par un tronc lisse, rose, bleu, mauve ou mi-partie rouge et blanc, parcouru de fines nervures blanches, et qui pousse quelques branches. Tronc et branches vont d'abord en s'amincissant pour s'élargir de nouveau et s'épanouir en un champignon de feuilles

1. On la rencontre cependant, par exemple dans la Bible de William de Devon (British Museum, Ms. Royal 1. D. I. f° 5) où nous voyons Dieu tenant par le haut une sphère divisée en deux parties (repr. dans Herbert, *Schools of Illumination*, part. II, pl. 9) et dans un psautier du diocèse de Lincoln exécuté à la fin du XIIIe siècle (British Museum, ms. Additional 38116) où nous voyons le Créateur bénissant entre le ciel et la terre représentés comme dans notre manuscrit, mais sous forme d'un segment dans les coins de la peinture au lieu de s'étendre tout du long au-dessus et au-dessous du Créateur (repr. dans Herbert, *Schools of Illumination*, part. II, pl. 12 c.). C'est là évidemment une vieille survivance de la tradition qui nous montre, par exemple, dans un ivoire byzantin du musée de Berlin, le Créateur séparant le jour et la nuit, chacun de ces derniers étant représentés par une sphère, l'une portant l'inscription LVX, l'autre TEN., et Dieu se tenant entre elles T. Ehrenstein, *Das alte Testament im Bilde*, Vienne, 1923, in-4°, p. 4, n° 5).

Digitized by Google

vertes imbriquées. Dans plusieurs cas [Pl. XIX. *a.*; XXIII. *a.*; XXIV. *a* ; XLI. *a.*] nous distinguons sous le champignon et de chaque côté de la tige une boule de couleur orangée. A quel arbre avons-nous affaire? Est-ce un pin parasol ou est-ce un oranger stylisé ? Dans le dernier cas nous aurions dans notre manuscrit une des plus anciennes représentations de cet arbre par un artiste occidental, mais l'intérêt même de cette identification doit nous porter à l'accepter avec une réserve infinie et à lui préférer le doute le plus complet. Nous ne savons donc pas quel arbre notre peintre a voulu représenter. Nous n'en avons pas rencontré d'autres exemples sous cette même forme, mais quelques manuscrits, où l'influence byzantine est incontestable, nous montrent un arbuste terminé par un champignon, uni il est vrai, dans lequel il est permis de voir comme uue première ébauche de celui que notre artiste nous a peint [1]. En tout cas cet arbre, qui ne présente avec les espèces réelles que de vagues rapports, ne semble pas occidental, ses fruits d'or n'ont pu naître que sous un soleil ardent. Tout porte à croire que notre peintre l'a emprunté à un modèle et nous serions tentés de croire que ce modèle avait quelques attaches avec l'Orient.

Le second type d'arbre que l'on rencontre dans notre manuscrit semble avoir été l'objet d'une prédilection spéciale de la part de l'artiste. Il l'a multiplié à plaisir et l'on peut presque dire qu'il n'a point fait de peinture représentant une végétation quelconque sans y introduire un exemplaire de cette espèce. Or, cette espèce est franchement laide et son identification malaisée. C'est un large tronc bleu, gris ou rose, parcouru également de nervures blanches, poussant parfois une branche de couleur différente, et terminé par une énorme feuille, étroite et longue, bordée parfois d'un ton plus sombre que le milieu de la feuille. Est-ce là un cactus stylisé ? un palmier ? Il est impossible de décider et la solution est rendue plus délicate encore par ce fait que l'arbre en question ne semble pas avoir eu pour les autres peintres de manuscrits le le même attrait que pour celui du manuscrit Rylands. A vrai dire, le seul manuscrit des *Traités de médecine* de l'ancienne Bibliothèque impériale de Vienne semble en posséder un autre exemple. Dans la peinture représentant la « precatio terrae », on voit, à côté de la nature personnifiée, un arbre à feuille unique qui rappelle le nôtre. Or le manuscrit viennois est d'origine italienne et s'inspire évidemment d'un modèle classique [2]. Une plante présentant un rapport plus lointain encore se trouve dans le

1. *Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III*, Munich, s. d., in-4°, pl. 24 (dans E. Leidinger, *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Heft. I.). *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II*, pl. 36 (dans Leidinger, *op. cit.*, Heft. 3). *Miniatures de l'Octateuque Grec de Smyrne*, éd. D. C. Hessling, Leyde, 1909, in-4°, *passim*. Il est probable d'ailleurs que les artistes qui reproduisaient ces arbres ne savaient pas ce qu'ils faisaient, car on voit, dans les deux premiers manuscrits que nous venons de citer, Zachée monté sur un arbre de ce genre. Or, l'Évangile (Luc. XIX, 4) nous apprend que Zachée monta sur un sycomore et, avec la meilleure volonté du monde, on ne saurait reconnaitre un sycomore dans l'arbre qui nous occupe.

2. R. Beer, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Impériale de Vienne*, dans le *Bulletin* de la S.F.R.M.P., t. III, 1913, p. 8 et pl. IV.

Digitized by Google

médaillon du quatrième jour de la Création de la Bible de Robert de Bello [Pl. XLV. *b.*].

Le troisième arbre que nous montre notre peintre est d'une allure plus occidentale. Son tronc lisse, aux branches nombreuses et courtes terminées par une feuille dentelée ou par une fleur ou un fruit malaisés à distinguer, rappelle beaucoup les arbres qui égaient le paysage dans le grand psautier à peintures (Latin 8846) de la Bibliothèque Nationale. C'est dire qu'il n'a avec la réalité qu'un rapport fort lointain, si lointain même que l'on ne peut faire état de la ressemblance d'une fleur avec un coquelicot (la fleur des Flandres) pour en tirer une indication d'origine [Pl. XXVI. *a.*].

Si les roseaux dans lesquels l'artiste a arrêté le berceau de Moyse ressemblent à des roseaux [Pl. XLI. *a.*], c'est qu'il est difficile de styliser ces plantes, mais les broussailles que notre peintre a eu à plusieurs reprises [Pl. XXIV. *a. b.* ; XXIX. *a.*] l'occasion de représenter nous montrent que, pour la petite végétation comme pour la grande, il ne s'embarrassait pas de la réalité et se bornait très probablement à reproduire le modèle archaïque qu'il avait sous les yeux.

C'est à la même conclusion qu'amène l'étude des architectures que le peintre du manuscrit Rylands a représentées dans son œuvre. Elles sont des plus variées : une simple coupole reposant sur un tambour que supporte de longues et grêles colonnes [Pl. XXI. *b.*; XXVII. *b.*], une ville entière avec ses remparts et ses maisons [Pl. XXVIII. *a.*], une construction à plusieurs étages dont l'étage inférieur est d'une hauteur absolument hors de toutes proportions et constitué, soit par de minces colonnes [Pl. XXXIII. *b.*], soit par une maçonnerie plus consistante [Pl. XXIX. *b.*], telles sontles plus importantes des constructions représentées. Ajoutez à cela que l'artiste nous a fourni dans une de ses peintures, celle de la tour de Babel, des précisions sur l'art de bâtir tel qu'il le concevait [Pl. XXVI. *b.*]. Il faut enfin noter la manière dont, dans certains de ses petits tableaux, il s'essaie à nous représenter une scène d'intérieur, en plaçant au-dessus de ses personnages, soit une arcade en plein cintre, soit une charpente polygonale, supportée par deux colonnes et surmontée d'un toit en pente raide, parfois agrémenté d'une lanterne et flanqué sur les côtés de tourelles ou de maisons placées de travers [Pl. XXXIII. *a.* ; XXXIV. *a.* ; XXXVIII. *a.*]. Ce ne sont donc pas les matériaux qui manquent pour déterminer les caractères de l'architecture représentée par le peintre du manuscrit Rylands.

Une première observation s'impose : le style proprement roman est le seul que connaisse — ou plutôt que reproduise — notre artiste. Une seconde : la ressemblance indéniable qu'il y a entre les architectures du manuscrit Rylands et celles qui encombrent, les peintures du grand psautier latin 8846 de la Bibliothèque Nationale. Or, ce psautier, nous le savons, dérive d'un manuscrit carolingien, le psautier d'Utrecht. Il y a cependant quelques différences : le manuscrit Rylands ignore entièrement l'ouverture trilobée qui perce si souvent les murs dans les constructions du psautier latin 8846. Les édifices reproduits dans notre manuscrit ne connaissent que deux sortes d'ouvertures : la baie en

Digitized by Google

plein cintre et l'*oculus*. On ne trouve pas non plus dans le manuscrit Rylands ces coupoles en forme de bulbe qui frappent l'œil dans le psautier précité. Notre artiste a représenté un certain nombre de coupoles mais celles-ci ont la forme classique. On remarque aussi une différence dans la façon de représenter les toits entre ces deux manuscrits. Les maisons du psautier latin 8846 sont couvertes de tuiles imbriquées nettement distinctes. Ce mode de couverture n'est pas inconnu aux constructions du manuscrit Rylands [Pl. XXVIII. *a*.], mais le plus souvent on lui a préféré de larges plans lisses, striés de lignes parallèles, et qui, par contraste avec les toits de tuiles dont nous avons parlé précédemment, suggèrent l'idée de toits d'ardoise. Si cette suggestion était vérifiable, l'intérêt de cette observation pourrait être assez grand ; car c'est vers la fin du XIIe siècle que se répand, en dehors des pays producteurs d'ardoise, ce mode de couverture. Enfin les toits mêmes diffèrent : ceux du Psautier latin 8846 sont peu inclinés, ce sont incontestablement des toits méridionaux, tandis que les toits du manuscrit Rylands avec leur pente extrêmement inclinée sont bien certainement ceux de constructions septentrionales. Sauf peut-être sur ces deux derniers points, nous voyons donc qu'il ne faut pas chercher plus de réalisme dans l'architecture de notre peintre que dans le reste de son paysage. Il avait évidemment un modèle sous les yeux. Où aurait-il pu en effet voir autour de lui des maisons comme celle d'où sort la femme à la corbeille, ou des églises à dômes comme celles de la Sodome qu'il nous a montrée ? Ce modèle il le copiait avec un soin assez grand, puisqu'il a pu faire toutes ces architectures sans introduire un seul arc brisé et que, nous le verrons, à l'époque où il travaillait, cette forme architecturale était d'un usage courant.

On a également une preuve de cette fidélité à son modèle dans la manière dont il encadre les scènes d'intérieur. Il est bien évident que cette arcade en plein cintre ou cette charpente polygonale soutenue par des colonnes n'est pas le résultat d'une observation de la réalité. Cela est encore plus sûr quand on regarde les tourelles à coupoles ou les maisons entièrement de travers dont il les flanque. Notre peintre suit là une tradition qui est presque de règle chez les peintres du moyen âge [1] et ne reproduit nullement ce qu'il pouvait voir autour de lui.

Il est nécessaire d'insister un instant sur la manière dont notre peintre nous a représenté la Tour de Babel [Pl. XXVI. *b*.]. La tour qui doit défier la défense divine est construite jusqu'au deuxième étage et nous pouvons parfaitement nous rendre compte de la forme qne doit avoir tout l'édifice une fois achevé. Nous remarquons en particulier que chaque étage de la tour est légèrement moins large que l'étage placé immédiatement au-dessous. Ceci nous paraît tout naturel, les gravures de l'Histoire Sainte où, petits, nous avons lu pour la première fois ce récit de l'audace des premiers hommes, les nombreuses peintures qu'en ont exécuté les artistes classiques ou modernes,

1. Un bel exemple s'en trouve dans le célèbre *Psautier* du duc de Rutland (*New Palæographical Society*, I, pl. 65) et l'on en pourrait citer bien d'autres.

Digitized by Google

nous ont accoutumés à ces tours à étages de plus en plus étroits. Mais il ne semble pas que les hommes du haut moyen âge aient eu la même conception de la tour de Babel. Pour eux, une tour c'était ce que chacun d'entre eux pouvait voir tous les jours, c'est-à-dire un long et large cylindre de pierre dressé vers le ciel et dont seules les fenêtres marquaient les étages. C'est ainsi que nous trouvons représentée la tour de Babel dans un certain nombre de manuscrits [1]. Mais dans la Chapelle Palatine à Palerme et dans la cathédrale de Monreale nous avons, parmi les mosaïques qui décorent les murs de ces deux monuments, une représentation de la Tour de Babel, et la tour représentée par les mosaïstes siciliens, pénétrés d'influences byzantines, est d'un type analogue à celle que nous trouvons dans le manuscrit Rylands [2]. Cette tour aux étages qui vont en diminuant deviendra d'ailleurs de règle dans les peintures représentant cette scène de la Bible ; c'est elle que représentera l'artiste auquel nous devons les vitraux de la Sainte Chapelle et c'est elle que représenteront les manuscrits jusqu'à la naissance de la peinture moderne. Il semble donc que là encore nous puissions saisir notre artiste se bornant à imiter un modèle qu'il a sous les yeux. Mais dans cette même peinture de la tour de Babel nous pouvons voir que dans sa représentation des individus notre artiste n'a pas pu s'empêcher de laisser la vie contemporaine se glisser dans sa reproduction d'un modèle archaïque. Les outils des ouvriers de la Tour sont ceux qu'ont employés les tailleurs de pierre du moyen âge, les vêtements qu'ils portent sont très probablement ceux des contemporains de l'artiste.

V. — LE STYLE DE L'ARTISTE : LES PERSONNAGES

Quels étaient les contemporains de l'artiste qui peignit les feuillets du manuscrit Rylands et comment nous les a-t-il représentés dans ses peintures? Il nous a laissé sur l'époque à laquelle il travaillait une indication précieuse. Dans la peinture où Caïn, après avoir commis son forfait, s'entend poser par le Seigneur la terrible question : « qu'as-tu fait de ton frère ? » notre peintre nous a montré le Seigneur et Caïn face à face et, pour que le sens de cette rencontre soit bien évident, le Seigneur tient de la main gauche un phylactère sur lequel se lisent les mots : *UBI EST FRAT[er] TUUS.* Les caractères de cette inscription, œuvre du peintre et non pas, comme les légendes, l'œuvre possible d'un propriétaire ultérieur du manuscrit, sont du XIIIe siècle, mais on ne peut préciser davantage. L'examen du costume et de l'allure générale des personnages représentés par notre peintre nous permettra peut-être de le faire.

C'est qu'en effet l'artiste du manuscrit Rylands, comme tout le moyen âge et même

1. Par exemple, dans le *Psautier* dit de Huntingfield, aujourd'hui à la Pierpont Morgan Library (*Catalogue of Manuscripts and early printed books... forming portion of the Library of J. Pierpont Morgan. Manuscripts* [par M. R. James], Londres, 1906, in-fol., p. 33) et dans le *Psautier* Clm. 835 de Munich (Ehrenstein., *op. cit.*, p. 126, n° 6).

2. Ehrenstein, *op. cit.*, p. 125, n°s 2 et 3.

Digitized by Google

l'époque classique, n'a pu voir les personnages de la Bible sous un autre aspect que celui des hommes et des femmes que la vie quotidienne lui faisait rencontrer. La couleur locale, qu'il n'a point cherchée, sera représentée par quelques détails, empruntés sans doute à une tradition plus ancienne ou des informations de pèlerins : la coiffure du marchand ismaëlite, les chameaux. Mais dans l'ensemble le monde biblique sera le monde contemporain de notre artiste, et cette erreur sera pour lui, comme pour ses semblables, une source d'inspiration extrêmement féconde et lui permettra d'échapper à la tyrannie de son modèle.

Les corps mêmes des personnages nous fournissent une première preuve de ce que nous venons d'avancer. Au lieu des corps aux muscles saillants et disproportionnés si fréquents dans les œuvres du haut moyen âge, notre peintre nous montre des corps robustes, même un peu lourds. Que l'on regarde par exemple l'Adam chassé du Paradis et l'on n'aura pas grand doute sur l'époque à laquelle travaille notre artiste. Il a appris à représenter un corps humain, il n'a plus la maladresse excessive des artistes du XIIe siècle sous ce rapport, mais il n'est pas encore atteint du maniérisme exquis des artistes du milieu et de la fin du XIIIe siècle. Nous sommes avec lui dans la période où l'art, en possession de ses premiers moyens, s'applique à reproduire ce qu'il voit sans chercher la grâce qui verse facilement dans l'affectation.

Tous ses personnages ont une abondante chevelure. On ne compte que sept calvities pour 281 personnages. D'une manière absolue les femmes [1] et les enfants sont blonds. D'une manière relative les hommes sont châtains et barbus ; on en trouve cependant d'imberbes. Les vieillards ont la barbe et les cheveux d'un bleu pâle mais, dans quelques cas, certains traits noirs dont l'artiste a renforcé ce bleu pâle nous indique que nous avons affaire à des chevelures ou des barbes noires. Cela se voit surtout quand nous avons affaire à des personnages imberbes et qui ne sauraient être des vieillards, la barbe ayant toujours été au moyen âge l'attribut du grand âge [2].

Les cheveux sont généralements longs, partagés sur le front par une raie, et retombant parfois sur les épaules. C'est la coiffure des personnages du manuscrit de Pierre d'Éboli [3], c'est aussi celle que l'on voit, par exemple, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Metz qui provient de Saint-Martin de Tournai et se date de la fin du XIIe siècle [4]. On rencontre d'ailleurs aussi quelques personnages à cheveux courts et bouclés et même certains [Pl. XXVII. *a*.] dont les cheveux sont arrangés de manière à former sur la tête un dessin en losanges.

1. Je n'ai relevé qu'une exception (Pl. XLI. *b*) où l'une des suivantes de la fille du Pharaon apparait avec des cheveux châtains. La règle semble bien avoir été absolue car Sarah est représentée avec des cheveux blonds (Pl. XXVII. *b*) quoiqu'elle soit vieille.

2. L'artiste n'avait d'ailleurs pas d'opinions extrêmement arrêtées sur ce point. Il nous montre Abraham se rencontrant avec Melchisédech, recevant les trois anges, la tête couverte de cheveux d'un bleu très pâle, et quand le même personnage sacrifie son fils Isaac, quoique cet événement soit postérieur aux deux autres, ses cheveux sont devenus châtains.

3. *Rerum Italicarum Scriptores* [Muratori-Carducci], ser. in-4°, t. XXXI, I.

4. *New Palæographical Society*, I, pl. 35.

Digitized by Google

La barbe n'est pas très longue et semble d'un usage courant. Or, l'on s'accorde pour déclarer que le port de la barbe devient exceptionnel à partir de 1180 environ [1]. Cela indiquerait donc que notre artiste travaille, soit aux environs de cette date, soit plus tard et que, dans ce cas s'inspirant d'un modèle, il fait là preuve d'archaïsme. Cette dernière solution est probablement la bonne. Il nous montre en effet Abraham armé d'un haubert à capuchon de mailles et porteur d'une superbe barbe bleue. Or, c'est précisément l'armure de mailles qui a amené, pour des raisons faciles à comprendre, la suppression de la barbe [2] (comme le masque contre les gaz durant la dernière guerre). Si Abraham est barbu, dans notre manuscrit c'est que notre artiste se conforme à la tradition iconographie du vieillard Abraham, un vieillard étant forcément barbu. Il cesse d'observer la réalité et son témoignage sur ce point ne saurait donc être utilisé.

Tous ces personnages barbus portent en outre une moustache, mais cette dernière découvre presque entièrement la lèvre supérieure et ne commence que vers les commissures de celle-ci. Cette particularité est assez caractéristique des personnages représentés dans les manuscrits d'origine flamande [Pl. XLIV. *a*. *b*.]. On la trouve aussi, mais moins fréquemment peut-être, dans des manuscrits anglais [3].

Le physique des personnages représentés par notre peintre semble donc indiquer les Flandres comme région d'origine pour notre manuscrit. Les corps un peu lourds, les yeux exorbités et aux paupières minutieusement indiquées, la moustache, la coiffure même, tout est dans la manière flamande. Mais si notre artiste travaillait en Flandre ou y avait appris son métier, il semble qu'il y ait travaillé, ou étudié, plutôt sous l'influence des artistes anglais que sous celle des artistes allemands, et l'on ne retrouve chez lui aucune des caractéristiques des écoles germaniques de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècles [4].

On ne saurait attendre du costume des personnages aucune indication, si l'on peut ainsi dire, topographique. On peut au contraire en tirer quelques renseignements sur l'époque à laquelle travaillait l'artiste.

La plupart des hommes ont le costume classique de l'époque romane : chemise blanche à longues manches serrées, bliaud ou tunique longue à manches tombant jusqu'au coude, assez larges pour laisser passer l'avant-bras recouvert par la chemise, et, drapé sur le tout, le grand manteau à l'antique. Le bas de leurs chausses s'aperçoit seul plongeant dans la bottine. Mais il y a quelques exceptions à cette règle. Parfois, comme dans le cas du Créateur dans l'œuvre des sept jours, la chemise dépasse au bas du bliaud. Certains portent un bliaud à manches longues et étroites couvrant le bras

1. C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. III, Paris, 1916, in-8°, p. 132.

2. C. Enlart, *op. cit.*, p. 464.

3. Par exemple le manuscrit Royal 1. D. X du British Museum (*Reproductions from Illuminated Manuscripts*, ser. III, pl. XIV).

4. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer le corps du Christ dans la crucifixion du *missel* de saint Bavon *Reproductions*, ser. I, pl. XXXIV [3e éd.]), qui est de la même région et de la même date que le manuscrit *French 5*, au corps d'Adam dans ce dernier.

Digitized by Google

jusqu'au poignet [Pl. XXXVI. *a.*]. On rencontre même des personnages vêtus d'un surcot sans manches [Pl. XXXVIII. *b.*], vêtement dont le plus récent et le mieux informé des historiens du costume place l'apparition au début du XIIIe siècle [1]. On trouve également des personnages dont le manteau n'est nullement drapé à l'antique. Adam, près du lit de sa femme en couches, porte une chappe doublée d'hermine [Pl. XXII. *a.*] et c'est probablement un manteau du même genre dont se pare Joseph devant Pharaon [Pl. XXXVIII. *b.*] C'est en tout cas une chappe, mais plus modestement doublée, qu'il abandonne aux mains concupiscentes de la femme de Putiphar [Pl. XXXIII. *a.*]. Quelquefois aussi le manteau, au lieu de se draper à l'antique, s'agrafe sur l'épaule par une fibule en forme de rose, tantôt sur l'épaule droite [Pl. XXII. *b.*; XXIX. *b.*; XXXI. *b.*; XXXIX. *b.*], tantôt sur l'épaule gauche [Pl. XXXI. *b.* ; XXXVI. *b.*] [2]. Mais jamais ces manteaux ou ces chappes ne sont maintenus par une cordelière nouée sur la poitrine, suivant la mode d'attacher le manteau qui deviendra classique dès la seconde moitié du XIIIe siècle. On trouve enfin des manteaux à capuchon [Pl. XXXVII. *b.*], identiques à celui que portent les personnages du manuscrit de Pierre d'Éboli à la fin du XIIe siècle [3].

Lorsque les personnages représentés sont occupés à quelque besogne autre qu'une présentation ou une conversation, nous les trouvons généralement vêtus d'une tunique ou bliaud tombant jusqu'aux genoux et serrée à la taille par une ceinture. Noé construisant l'arche [Pl. XXV. *b.*], les serviteurs de Joseph remplissant les greniers de blé [Pl. XXXV. *a.*], les ouvriers de la tour de Babel [Pl. XXVI. *b.*] sont ainsi vêtus [4]. Il est à remarquer que pour ce vêtement l'artiste a représenté deux espèces de manches, les unes longues et serrées tombant jusqu'au poignet, les autres plus larges, couvrant le bras jusqu'au coude et laissant passer l'avant-bras recouvert de la chemise. Il semble que la tunique munie de cette dernière sorte de manche ait été le privilège des gens âgés ou en tout cas de ceux que notre peintre a représentés avec des cheveux bleus. Seul, un ouvrier de la tour de Babel, celui qui devant la tour frappe de son marteau un bloc de pierre, porte cette espèce de tunique et pourtant a des cheveux blonds.

Tous les hommes porte une ceinture, souvent cachée par la retombée des plis du bliaud, des chausses collantes, des bottines fendues sur le côté, chaussure de la fin du XIIe siècle [5]. Cette bottine est dans certains cas nettement distinguée des chausses,

1. C. Enlart, *op. cit.*, fig. 45.

2. Cette question du côté sur lequel s'agrafait le manteau qui a fort intrigué les érudits ne sera donc pas résolue à l'aide de notre manuscrit. Cf. Enlart, *op. cit.*, pp. 28, 33, 51.

3. Un manteau identique est porté par un des personnages du manuscrit de Pierre d'Éboli dans un dessin reproduit par M. Enlart, *op. cit.*, fig. 34.

4. On remarquera qu'Abraham sacrifiant son fils (Pl. XXIX, *a.*) porte simplement le long bliaud tombant jusqu'aux chevilles, mais c'est évidemment un travail d'un genre spécial et plus relevé qu'il est en train d'exécuter.

5. C. Enlart, *op. cit.*, p. 265.

Digitized by Google

mais le plus souvent l'artiste a peint de la même couleur le pied et la jambe de ses personnages, se bornant à tracer, à la cheville, trois traits noirs, soit horizontaux, soit en forme de chevrons inversés, pour marquer le point où la chausse pénètre dans la bottine. Ceci paraît insuffisant pour parler de chausses semellées. Quelques personnages semblent porter des houseaux [Pl. XXXIII. *b.*; XXXV. *a.*; XXXVII. *b.*; XLII. *a.*] mais il n'est pas sûr que nous n'ayons pas affaire à une illusion d'optique résultant d'une maladresse dans la distribution de la couleur sur le parchemin.

Seul Jacob quand il trompe son père est ganté [Pl. XXX. *b.*]. Aucun autre personnage n'est représenté avec des gants [1].

Les coiffures nombreuses et variées ne fournissent pas d'indications particulièrement intéressantes; nous avons toutes les variations du bonnet pointu ou de la calotte dont l'art du moyen âge a coiffé les Juifs. Remarquons toutefois que notre artiste ignore le bonnet à queue très amincie, si fréquent pour cet usage dans les manuscrits de la seconde moitié du XIIIe siècle. Sur la tête de ses voyageurs il met le chapeau classique des pèlerins [Pl. XXXV. *b.*; XXXVI. *b.*; XXXVII. *b.*; XXXIX. *b.*] et dans deux cas seulement couvre l'un de ses personnages d'une coiffure exceptionnelle. Le marchand ismaëlite qui vend Joseph à Putiphar — on peut noter en passant que Putiphar, non juif, a le bonnet pointu — porte sur la tête une coiffure d'étoffe qui rappelle celle encore usitée en Orient. Il y a là une tradition de réalisme curieux et qui se retrouve dans d'autres manuscrits [2].

Plus curieuse et plus intrigante aussi est la coiffure de l'homme armé qui se tient à gauche de la peinture représentant l'entrevue d'Isaac et de Rebecca et aussi la mystérieuse femme à la corbeille. C'est un bonnet phrygien peint d'un rouge éclatant et que, comme s'il tenait à le faire bien voir de tous, son possesseur porte par dessus un capuchon. Cette coiffure exceptionnelle dans notre manuscrit attire l'attention sur ce personnage au moins autant que le fait qu'il tient une épée nue à la main. Ce bonnet et cette épée se retrouvent dans un autre manuscrit. Notre Seigneur, dans le psautier dit de saint Louis conservé à Leyde, apparaît devant un Ponce-Pilate qui porte le même bonnet et qui tient à la main une épée, seulement celle que tient le procurateur a la pointe en l'air [3]. On comprend que Pilate (Pilatus) soit coiffé d'un bonnet (Pileus), on comprend moins bien le cas du personnage qui nous occupe et le petit problème qu'il pose vient s'ajouter à celui que nous a posé la femme à la corbeille qui lui fait pendant de l'autre côté de la peinture.

Les costumes ecclésiastiques ou militaires sont fort rares. Melchisédec, roi de Salem, n'a rien dans ses vêtements sacerdotaux qui mérite d'attirer l'attention, sauf un détail

1. On remarquera en particulier que les ouvriers qui travaillent à la tour de Babel ne sont pas gantés. Cf. Enlart, *op. cit.*, p. 257.

2. Par exemple dans le *Psautier* latin 8846 de la Bibliothèque Nationale (éd. Omont, pl. 2), mais rien d'analogue ne se trouve dans la grande *Bible Moralisée* (éd. de Laborde, pl. 23).

3. *Miniatures du psautier de saint Louis* [éd. H. Omont], Leyde, 1902, in-4°, pl. XVIII.

Digitized by Google

extrêmement curieux. Revêtu d'une aube blanche à plis verts qui dépasse sous un rochet bleu et une chasuble, il laisse apparaître au col de cette dernière, retombant même un peu sur elle, un morceau de l'aube, exactement à la manière d'un rabat [1]. Nous n'avons pas rencontré de cas analogue.

En face de Melchisédec, Abraham tout armé se tient debout suivi de quelques compagnons d'armes. Il porte le haubert de mailles, sans cotte à armer, dont le camail rabattu sur les épaules se distingue très nettement. Les manches de son armure de mailles sont terminées par des gantelets. Il porte également des chausses et des sollerets de mailles sans éperons. Son épée pend à son côté, retenue sans doute par une *renge* passant par une ouverture du haubert ; en tous cas il n'a ni ceinture ni baudrier apparents. Ses compagnons sont vêtus comme lui ; l'un porte un bouclier allongé suspendu à son col par une courroie, un autre tient une lance sans gonfanon. C'est bien là le costume des hommes d'armes de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle [2] et, ici, notre artiste nous fournit une indication chronologique.

Peut-on trouver une indication topographique dans la forme de l'arc dont sont armés Lamech [Pl. XXIV. *a. b.*] et Esaü [Pl. XXX. *a.* ; XXXI. *a.*] ? Sans doute celui-ci se retrouve dans des manuscrits d'origine flamande comme le précieux manuscrit de M. François Carnot [Pl. XLVII. *b.*] mais on retrouve le même arc sur des peintures d'origine différente telles que celles de la *Bible Moralisée* d'Oxford [3]. On le retrouve aussi dans les mosaïques de Monreale [4].

On ne peut tirer plus des attributs de souveraineté que portent certains personnages. La couronne de Pharaon, son sceptre, son anneau d'or sont impossibles à dater avec précision. Il en est de même de la corde d'or, aux fils tordus, que Pharaon fait passer au cou de Joseph. On peut remarquer au sujet du sceptre un détail amusant. Pharaon le porte toujours et le seul autre personnage qui soit représenté avec cet attribut est Putiphar, le « princeps exercitus ». Au contraire Joseph, quand il est devenu le second de l'Égypte après Pharaon et par conséquent le supérieur de Putiphar, porte simplement un bâton rouge, vert ou blanc [Pl. XXXV. *a. b.* ; XXXVI. *a.* ; XXXVII. *b.*] Il semble donc que seuls la couronne ou le cercle dans les cheveux aient eu pour l'artiste une signification, la couronne est pour le roi, le cercle pour les personnages de race royale.

La mode féminine, plus changeante, peut et doit nous fournir quelques indications chronologiques.

Nous remarquons que les femmes portent toutes sans exception le couvre-chef de

1. Bien entendu nous ne prétendons pas avancer que c'est là l'origine du rabat qui apparait au XVIIe siècle (Enlart, *op. cit.*, pp. 309 et 593) et qui, à notre connaissance, n'a jamais fait partie du costume liturgique.

2. Enlart, *op. cit.*, pp. 463 sqq.

3. éd. de Laborde, pl. 17.

4. Ehrenstein, *op. cit.*, p. 83, n° 9. Il est cependant curieux de constater que ce n'est pas toujours cette forme d'arc qu'ont représentée les artistes du moyen âge. Par exemple l'artiste qui illustrait le *Psautier* de Saint-Omer arme Lamech du « long bow » anglais. (*Facsimiles...* pl. I.)

Digitized by Google

toile blanche fixé par une mentonnière, et sur lequel s'épingle parfois un touret légèrement évasé et ondulé. C'est là une mode qui ne s'est guère répandue avant le XIIIe siècle [1], et l'on remarque d'autre part que nulle femme ne nous est présentée portant sur la tête le voile un peu lâche, si caractéristique de la mode féminine au XIIe siècle. A propos de ce couvre-chef et du touret qui l'accompagne notre manuscrit fournit une indication assez curieuse. Le touret n'est porté sur le couvre-chef que par les femmes d'un certain rang : la femme et les brus de Noé [Pl. XXVI. *b.*], Rebecca [Pl. XXX. *a. b.*], la femme de Laban [Pl. XXXI. *b.*], Rachel [Pl. XXXII. *a.*], la femme de Putiphar [Pl. XXXII. *b.* ; XXXIII. *a.*], la femme de Jacob [Pl. XXXVI. *b.* ; XXXIX. *a.*], la femme de Jethro [Pl. XLII. *b.*]. Les autres femmes qui portent le couvre-chef sans le touret sont incontestablement des suivantes. Il y a cependant deux exceptions. Ève en gésine de Caïn et Sarah qui écoute les trois anges parler à Abraham portent le couvre-chef sans le touret [Pl. XXII. *a.* ; XXVII. *b.*]. Le fait qu'Ève est dans son lit explique son cas ; quant à celui de Sarah, il est aussi clair. Elle vient de cuire les galettes pour le festin et sans doute, faisant un travail domestique, elle a conformé sa coiffure à ses occupations. Le touret aurait donc été un ornement que mettait la maîtresse de maison seulement quand elle avait fini son travail, cette bande empesée et tuyautée ne pouvant risquer sans danger le contact de la poussière où le voisinage du foyer. L'Angleterre, pays où les traditions demeurent, a conservé un souvenir de cet emploi du couvre-chef et du touret. Les domestiques, quand elles font le travail de nettoyage ou de cuisine, couvrent leurs cheveux d'une coiffe cachant entièrement ceux-ci, mais c'est une coiffe simple, sans ornement, et dont le bord antérieur se relève à plat. Pour servir à table ou pour recevoir les visiteurs, cette coiffe disparaît et, à sa place, on pose sur les cheveux et sur le front une bande ondulée, parfois garnie de dentelles, et que maintient un ruban serré sous le chignon. C'est le touret de nos aïeules, mais leurs modernes descendantes le portent sans le couvre-chef.

Les pucelles ont les cheveux flottants sur les épaules. Les princesses portent, soit la couronne [Pl. XLI. *a. b.*], soit un cercle dans les cheveux [Pl. XXIX. *b.* ; XXXI. *b.* ; XLI. *a.*]. Le peintre semble avoir été assez attentif à ce détail et la peinture représentant Jacob chez Laban nous en fournit la preuve [Pl. XXXI. *b.*]. Rachel et Lia sont à côté l'une de l'autre et l'art du peintre ne nous permettrait pas de distinguer laquelle est « chaciose », laquelle est donc Lia. En fait leurs regards à toutes deux pourraient donner à croire qu'il n'y avait pas de différence à ce point de vue entre les deux filles de Laban. Mais une des pucelles porte un cercle dans les cheveux et nous savons que celle-là est Lia. C'est d'elle en effet, par son fils Juda, que descendra Jésus-Christ ; elle doit donc être de race royale.

Les femmes portent soit une longue robe à manches étroites tombant jusqu'au poignet [Pl. XXX. *b.* ; XXXII. *b.* ; XXXIII. *a.* etc.], soit une robe à manches plus

1. Enlart, *op. cit.*, p. 180.

Digitized by Google

larges et ne couvrant le bras que jusqu'au coude, laissant apparaître la chemise au cou et aux avant-bras [Pl. XXII. *a.* ; XXXII. *a.*]. Sur cette robe se drape un manteau à l'antique [Pl. XXVII. *b.* ; XXX. *a.*] auquel se substitue parfois une chappe doublée ou non de fourrures [Pl. XXX. *b.* ; XXXII. *a.* ; XXXIII. *b.*].

Les pucelles ont la robe longue à manches serrées, dont le col est souvent orné d'une broderie et la taille maintenue par une ceinture, soit apparente, soit cachée par les plis de la robe. Ces ceintures sont, soit des cordes nouées, soit, mais plus rarement, des ceintures à boucles [Pl. XXIX. *b.* ; XLI. *b.*]. Une pucelle en costume de cérémonie a, de plus, une chappe doublée d'hermine s'attachant par un fermail d'or à la hauteur de l'aine [Pl. XXIX. *b.*].

Rien n'apparaît des vêtements de dessous, les pieds seuls visibles sont généralement chaussés de larges chaussons noirs.

En somme tout ce costume féminin correspond à celui du début du XIIIe siècle. Notre artiste s'inspirait-il du costume de ses contemporaines ou s'inspirait-il d'un modèle ? Un dernier trait montre que la première hypothèse est certainement la vraie.

Dans la peinture représentant la tour de Babel nous voyons, parmi les ouvriers, une ouvrière. Les cheveux cachés par le couvre-chef, naturellement sans le touret, vêtue d'une tunique courte serrée à la taille, de chausses noires collantes, les pieds chaussés de bottines noires, elle aide un compagnon à hisser un sceau de mortier ou d'eau. Or, ni dans la Bible, ni dans la glose, ni dans les nombreuses peintures de cet épisode que nous ont conservées les manuscrits, on ne rencontre de femmes maçons[1]. Les statuts des corporations ne nous en ont pas conservé le souvenir. C'est un cas isolé. Est-il téméraire d'y voir une observation personnelle du peintre et par suite une preuve que, pour les personnages et leurs costumes, il avait, comme la plupart de ses semblables, oublié de regarder son modèle et laissé la réalité, et la vie, entrer dans son œuvre ? Nous ne le croyons pas.

On ne peut tirer aucune indication plus précise des pièces de mobilier que notre artiste introduit, d'ailleurs avec beaucoup de modération, dans ses peintures. Tout ce que l'on peut dire, c'est que l'on ne trouve rien dans son œuvre qui puisse en abaisser la date au delà du premier quart du XIIIe siècle.

Il est difficile, dans l'état encore bien imparfait des études sur les peintures des manuscrits au moyen âge, de fixer avec précision les limites chronologiques entre lesquelles doit se placer l'exécution du manuscrit *French 5* ; il est au moins aussi malaisé de placer géographiquement une œuvre semblable, sans histoire, sans calendrier, sans texte. Nous croyons néanmoins avoir quelque chance de ne pas nous tromper en concluant de nos observations que l'artiste du manuscrit Rylands travaillait dans les toutes premières années du XIIIe siècle, très probablement dans les

1. Voir le chapitre de M. Enlart : Habitudes et Conditions des artistes au moyen âge, dans son *Manuel d'Archéologie française* (2e éd.), t. I, 1, Paris, 1919, in-8°, pp. 66-81.

Digitized by Google

Flandres. C'était un artiste quoiqu'il eût ses limitations, il savait composer un petit tableau, il lui arrivait même d'avoir dans le dessin des détails des inspirations heureuses ; mais il était encore mal dégagé des traditions d'école, il se tenait trop près du modèle archaïque qu'il avait entrepris de reproduire ; enfin, comme coloriste, il faut reconnaître qu'il était médiocre et que l'élève qui l'aidait l'était encore plus. Son œuvre est, malgré ces défauts, digne d'intérêt et fournit un spécimen intéressant de l'art continental en ce début du XIIIe siècle, où règne encore l'influence des écoles anglaises et où, il faut le dire, peu de signes annoncent l'extraordinaire éclat dont va briller la peinture française sous saint Louis et ses successeurs.

VI. — PSAUTIER OU BIBLE ?

Comme nous l'avons déjà noté, le manuscrit *French 5* est incomplet, il s'interrompt au début de l'Exode et la dernière peinture qui nous en ait été conservée représente le mariage de Moyse. L'endroit même où s'interrompt notre manuscrit dans l'histoire biblique nous prouve que la peinture du mariage de Moyse n'était certainement pas la dernière du manuscrit primitif ; mais de combien de peintures était-elle suivie ? que représentaient celles-ci ? Ce sont là des questions dont la réponse est malaisée et subordonnée à la solution d'un autre problème, celui de savoir à quel genre d'ouvrage ont appartenu les sept cahiers de peintures conservés aujourd'hui à Manchester.

Deux solutions s'offrent à nous, l'une proposée par M. Delisle, l'autre par le catalogue du libraire Rosenthal. M. Delisle, qui n'avait pas eu le manuscrit entre les mains, écrivait à son sujet : « Nous pensons qu'il faut voir les débris d'un ancien psautier du XIIIe siècle dans une série de 48 miniatures ...que le libraire Rosenthal a récemment mise en vente... » [1]. Le Catalogue Rosenthal appelle notre manuscrit une Bible historiée. Psautier ou Bible tel est donc le choix qui s'offre à nous. Auquel des deux appartenaient les 48 feuillets du manuscrit *French 5* ? Pour résoudre ce problème il est nécessaire d'agir par comparaison et d'examiner successivement les psautiers et les bibles comportant une illustration à pleines pages afin de voir à quel groupe doit se rattacher la série de peintures, objet de cette étude.

L'illustration du Psautier au moyen âge a fait l'objet de beaux travaux que nous n'avons nullement l'intention de refaire ou de résumer ici [2]. Nous voulons seulement essayer de voir parmi les psautiers, quels sont ceux dont l'illustration présente quelque analogie avec celle de notre manuscrit. Il nous faut donc borner notre comparaison aux seuls psautiers comportant au début, entre le calendrier et le texte même des Psaumes ou avant le calendrier, une série de peintures à pleine page illustrant, soit

1. *Histoire littéraire de la France*, t. XXXI, p. 794.

2. Particulièrement par M. Delisle dans sa notice de l'*Histoire littéraire* sur les livres d'images et M. Haseloff dans l'*Histoire de l'Art* sous la direction de M. A. Michel. Mais il nous manque une suite aux travaux de Tikkanen.

Digitized by Google

l'Ancien, soit le Nouveau Testament. On sait en effet que l'habitude de faire ainsi précéder le texte du Psautier d' « histoires » de la Bible apparaît en Angleterre vers le milieu du XIIe siècle, se répand sur le continent et continue jusqu'au moment où le livre d'heures détrônera le psautier dans la faveur du public. Nous n'aurons donc à nous occuper que des psautiers avec une série de peintures au début et nous pouvons écarter tout de suite les psautiers où cette illustration à pleine page se mêle étroitement au texte des Psaumes [1]. Nous pouvons également, étant donné le caractère des peintures que nous avons étudiées, écarter les psautiers où la décoration a un caractère antitypique, c'est-à-dire ceux, comme le célèbre psautier de Peterborough conservé à Bruxelles [2], où les peintures sont toujours accolées, une empruntée à l'Ancien Testament et l'autre au Nouveau, de façon à montrer dans l'ancienne loi une annonce de la nouvelle. Ces deux catégories écartées nous nous trouvons encore en présence d'une masse assez considérable de psautiers illustrés où, en une série plus ou moins longue, des peintures à pleine page illustrent la Bible, chaque peinture ayant, si l'on peut ainsi dire, sa fin en elle-même. Mais là encore il faut distinguer. Le manuscrit *French 5* ne nous ayant conservé que des peintures illustrant l'Ancien Testament, nous ne pouvons le comparer qu'avec ceux des psautiers où l'illustration porte sur l'Ancien Testament, accompagné ou non du Nouveau et de légendes hagiographiques. Nous constatons alors que la plupart des illustrations à pleine page qui précèdent les psautiers ont pour sujet le Nouveau Testament et que ceux dont les peintures ont pris pour sujet l'Ancien Testament sont assez rares. On peut en dresser la liste suivante qui, sans avoir la certitude d'être complète, a quelque chance cependant de ne pas omettre de pièces importantes susceptibles de modifier les conclusions que nous serons amenés à en tirer.

Hildesheim. Église de Saint-Godehard. Psautier de Saint-Albans, exécuté en Angleterre dans la première moitié du XIIe siècle. 20 feuillets de peintures à pleine page, dont 2 pour l'Ancien Testament (2 peintures) et 38 pour le Nouveau et des vies de saints (40 peintures) [3].

Londres. British Museum. Ms. Cotton. Nero. C. IV. Psautier exécuté en Angleterre au milieu du XIIe siècle. 38 feuillets peints à pleine page, dont 6 pour l'Ancien Testament (15 peintures) et 32 pour le Nouveau, la vie de la Vierge et le Jugement dernier (58 peintures) [4].

1. Comme par exemple le *Psautier* Clm. 835 de la Bibliothèque Royale de Munich, qui est d'origine anglaise et contient une abondante illustration (30 feuillets peints des deux côtés généralement à raison de 2 peintures à la page). Cf. Haseloff dans *Histoire de l'Art*, II, 1, p. 320. Ehrenstein, *op. cit.*, *passim*, a publié 19 scènes empruntées à ce manuscrit, dont il faut souhaiter une publication en raison même de l'abondance de son illustration.

2. éd. Van den Gheyn. Haarlem, s. d., in-pl. (*Le Musée des Enluminures*, sous la direction de Pol de Mont, fasc. 2-3).

3. A. Goldschmidt, *Der Albani-Psalter*, Berlin, 1895.

4. G. F. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, Londres, 1903, in-fol., 2e series; Thompson, *English Illuminated Manuscripts*, Londres, 1895, in-8, pp. 29-33. *Reproductions*, ser. III, pl. 7-9. Il manque une étude détaillée et une publication intégrale des peintures de cet important manuscrit.

Digitized by Google

New-York. Pierpont Morgan Library. Ms. 16. Psautier de Huntingfield, exécuté en Angleterre à la fin du XIIe siècle. 29 feuillets peints à pleine page, dont 15 pour l'Ancien Testament (54 peintures) et 14 pour le Nouveau et des vies de saints (46 peintures) [1].

Glasgow. Hunterian Museum. Ms. 229. Psautier exécuté en Angleterre à la fin du XIIe siècle. 10 feuillets peints à pleine page, dont 3 pour l'Ancien Testament (6 peintures) et 7 pour le Nouveau, la Vie de la Vierge, et David en psalmiste (15 peintures) [2].

Leyde. Bibliothèque de l'Université. Ms. Latin 76. Psautier, dans lequel saint Louis aurait appris à lire, exécuté en Angleterre entre 1191 et 1212. 23 feuillets peints à pleine page, dont 8 pour l'Ancien Testament (15 peintures) et 15 pour le Nouveau (29 peintures) [3].

Paris. Bibliothèque Nationale. Ms. Latin 8846. Psautier, dont l'illustration s'inspire du célèbre psautier d'Utrecht, exécuté en Angleterre à la fin du XIIe siècle ou au début du XIIIe et achevé plus tard par un artiste italien. Au début ont été ajoutés quatre feuillets peints à pleine page, probablement de même origine et de même date que le reste du psautier. Deux sont consacrés à l'Ancien Testament (46 peintures) et deux au Nouveau (39 peintures) [4].

Cambridge. Saint-John's College. Ms. 231. Psautier exécuté en Angleterre entre les années 1397 et 1400. On a également inséré au début 23 feuillets peints à pleine page en Angleterre au début du XIIIe siècle. 8 sont consacrés à l'Ancien Testament (16 peintures) et 15 au Nouveau, au Jugement dernier et à la vie de la Vierge (30 peintures) [5].

Chantilly. Musée Condé. Ms. 9. Psautier d'Ingeburge de Danemarck, femme de Philippe-Auguste, exécuté en Angleterre, ou peut-être en France, au début du XIIIe siècle. 27 feuillets peints à pleine page, dont 4 pour l'Ancien Testament (8 peintures) et 23 pour le Nouveau, la vie de la Vierge et le jugement dernier (42 peintures) [6].

Paris. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 1186. Psautier de Blanche de Castille, exécuté en France peu avant l'année 1223. 21 feuillets peints à pleine page, dont 6 pour l'Ancien Testament (9 peintures) et 15 pour le Nouveau et la vie de la Vierge (28 peintures) [7].

1. *Catalogue of the Manuscripts and early printed Books... now forming portion of the library of J. Pierpont Morgan, Manuscripts*, Londres, 1906, in-fol., pp. 32-37 avec 5 planches.

2. Young et Aitken, *Catalogue of Manuscripts in the Hunterian Library*, Glasgow, 1908, in-4°, pp. 169-174. Un feuillet en a été reproduit dans le catalogue de l'exposition du Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, Londres, 1908, in-fol., pl. XXX.

3. *Miniatures du psautier de saint Louis* (éd. H. Omont), Leyde, 1902, in-4° [*Codices graeci et latini photographice depicti duce Scatone de Vries, supplementum* II]. Voir la notice de M. L. Delisle, *Notice sur douze livres royaux*, Paris, 1902, in-fol., pp. 19-26.

4. Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. *Psautier illustré (XIIIe siècle)*, Paris, Berthaud, s. d. Une courte introduction par M. Omont donne les renseignements bibliographiques nécessaires et une étude sommaire du manuscrit.

5. M. R. James, *A descriptive catalogue of the Manuscript in the Library of St. John's College, Cambridge*. Cambridge, 1913, in-8, pp. 264-270. La page consacrée au déluge a été reproduite dans le catalogue du Burlington Club, pl. XLV.

6. L. Delisle, *Notice sur douze livres royaux*, pp. 1-17 avec deux pages reproduites. Une troisième est reproduite dans le catalogue du Musée Condé.

7. H. Martin, *Les joyaux de l'Arsenal*, I. *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris, Berthaud, s. d. Voir aussi L. Delisle, *Notice sur douze livres royaux*, pp. 27-35.

Digitized by Google

Londres. Collection de M. Yates-Thompson. Ms. 52. Psautier de Carrow, exécuté en Angleterre vers le milieu du XIIIe siècle. 13 feuillets peints à pleine page, dont un et demi pour l'Ancien Testament (5 peintures) et le reste pour le Nouveau et des vies de saints (46 peintures) [1].

Paris. Bibliothèque Nationale. Ms. latin 10525. Psautier de saint Louis, exécuté à Paris peu après 1253. 78 feuillets peints à pleine page, tous consacrés à l'Ancien Testament (78 peintures) [2].

Londres. Collection de M. Yates-Thompson. Psautier exécuté à Paris probablement pour Isabelle de France, sœur de saint Louis, et probablement à la même époque et par le même artiste que le précédent. Il ne reste malheureusement que 6 des feuillets peints à pleine page, tous consacrés à l'Ancien Testament (6 peintures) [3].

Propriétaire inconnu. Un psautier exécuté dans le sud de la France en 1265 (?) et contenant une série de 122 feuillets peints à pleine page insérés partie au commencement et partie à la fin du manuscrit. Ces peintures peuvent être du milieu du XIIIe siècle. 51 feuillets sont consacrés à l'Ancien Testament (51 peintures) et 71 à l'histoire de Joachim et au Nouveau Testament (71 peintures) [4].

Cambridge. Trinity College. Ms. 243. Psautier exécuté en Angleterre dans la seconde moitié du XIIIe siècle. 5 feuillets peints à pleine page, dont 2 pour l'Ancien Testament (24 peintures) et 3 pour le Nouveau et le Jugement dernier (38 peintures) [5].

Londres. British Museum. Ms. Additional 38116. Psautier exécuté en Angleterre à la fin du XIIIe siècle. 11 feuillets peints à pleine page, dont 2 pour l'Ancien Testament (5 peintures) et 9 pour le Nouveau, le Jugement dernier et des vies de saints (23 peintures) [6].

1. Notice de M. R. James dans *A descriptive catalogue of the second series of fifty manuscripts* (n° *51 to 100*) *in the collection of Henry Yates Thompson*, Cambridge, 1902, in-8, pp. 2-11. Reproduction de plusieurs pages dans *Illustrations from one hundred manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson*, t. IV, Londres, 1914, in-fol., pl. XVIII-XXIII.

2. Bibliothèque Nationale. Département des manuscrits. *Psautier de saint Louis*, Paris, Berthaud, s. d. Avec une courte introduction par M. Omont donnant une description sommaire du manuscrit et une bibliographie qu'il faut augmenter de la notice de M. Delisle dans *Notices de douze livres royaux*, pp. 37-42.

3. S. Cockerell, *A psalter and hours executed before 1270 for a Lady connected with St. Louis, probably his sister Isabelle of France*, Londres, 1905, in-4° obl. M. Omont avait reproduit les six peintures en appendice de sa publication du Psautier de saint Louis.

4. *Un psautier provençal de 1265.* Joseph Baër. Francfort s/M., 1907, in-4°, avec 4 planches. Il est bien évident que les peintures à pleine page sont antérieures au psautier auquel elles sont actuellement attachées. L'auteur de la notice citée a fort judicieusement remarqué (p. 5) que la peinture du *Beatus* est une copie de la peinture à pleine page du f° 41 « mais reproduite dans un style plus moderne ». Il est donc bien certain que le psautier actuel a été ajouté, mais les peintures à pleine page étaient-elle isolées avant cette addition, ou le psautier actuel en a-t-il remplacé un plus ancien et contemporain des peintures ? Il est difficile de répondre, mais on peut faire remarquer que la différence de style entre l'illustration du Psautier et celle des peintures à pleine page, quoique très nette, ne suggère pas une différence d'époque suffisante pour rendre vraisemblable la seconde hypothèse.

5. M. R. James, *The Western Manuscripts in the Library of Trinity College, Cambridge*, Cambridge, 1900, in-8°, t. I, pp. 331-337. Tous les feuillets consacrés à l'Ancien Testament ont été reproduits dans *New Palaeographical Society*, I, pl. 214, 215 et dans le catalogue du Burlington Club, pl. 42.

6. British Museum, *Catalogue of the fifty Manuscripts and printed books bequeathed to the British Museum*

Digitized by Google

Malvern (Co. Worcester). *Collection de M. Dyson-Perrins*, Ms. 32. Psautier exécuté en Angleterre dans la seconde moitié du XIIIe siècle. 20 feuillets peints à pleine page, dont 14 pour l'Ancien Testament (112 peintures) et 6 pour le Nouveau (24 peintures) [1].

Londres. Collection de sir Georges Holford. Psautier exécuté en Angleterre dans la seconde moitié du XIIIe siècle. 9 feuillets peints à pleine page, dont deux et demi pour l'Ancien Testament (20 peintures) et six et demi pour le Nouveau (46 peintures) [2].

Londres. Collection de M. Yates Thompson. Ms. 56. Psautier de la famille de la Twyere, exécuté en Angleterre dans la première moitié du XIVe siècle. Six feuillets et demi peints à pleine page, dont quatre et demi pour l'Ancien Testament (32 peintures) et deux pour le Nouveau (16 peintures) [3].

Il faut enfin citer le célèbre psautier de la reine Mary conservé au British Museum (ms. Royal 2. B. VIII) [4] qui contient au début une série de 66 feuillets où un artiste de génie a illustré en 222 dessins teintés l'Ancien Testament jusqu'à la fin des livres des Rois. Mais cette admirable série de dessins n'a rien à voir avec l'illustration du psautier. Ce que nous avons dans ces 66 feuillets c'est en réalité une bible en images, le texte rimé en ferait foi même si l'on n'en connaissait pas d'autres exemplaires [5]. La fantaisie de l'artiste l'a accolée au psautier mais il ne saurait être question de rapprocher ou d'identifier cette illustration de la Bible accompagné d'un texte fort abondant des séries d' « histoires » des psautiers.

De la liste que nous avons établie une première conclusion se dégage. Il est bien évident que l'Ancien Testament n'a été que fort rarement pris pour sujet par les peintres de ces petits tableaux que l'on prit en Angleterre l'habitude de mettre au début des psautiers. Sur plusieurs centaines de psautiers à peintures c'est tout juste si nous en avons une vingtaine où l'Ancien Testament se trouve illustré. Si l'on examine

by Alfred H. Huth, Londres, 1912, in-4°, pp. 2-4 (notice de J. A. Herbert) et pl. 3. Une autre peinture a été reproduite dans le catalogue du Burlington Club, pl. 42.

1. G. Warner, *Descriptive catalogue of illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Dyson Perrins*, Oxford, 1920, in-fol., t. I, pp. 94-98, t. II, pl. XXXVIII-XXXIX. Deux autres pages avaient été reproduites dans le catalogue du Burlington Club, pl. 91.

2. On trouvera une description sommaire de ce manuscrit dans le catalogue de l'exposition du Burlington Club (n° 138, p. 64). Ce manuscrit contient en outre disséminées dans le texte 49 peintures illustrant la vie de David, l'une de celles-ci a été reproduite dans le même ouvrage (pl. 93).

3. Notice par W. H. J. Weale dans *A descriptive catalogue of the second series of fifty manuscripts in the collection of Henry Yates Thompson*, pp. 39-50 et les planches dans *Illustrations from one hundred manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson*, t. IV, pl. XLII-XLVI.

4. M. G. Warner a entièrement publié l'illustration de ce précieux volume et a fait précéder sa publication d'une introduction où il étudie celle-là. *Queen Mary's Psalter*, éd. G. Warner, Londres, British Museum, 1912, in-4°.

5. Par exemple la Bible de Holkham Hall jadis signalée et étudiée par le regretté L. Dorez, *Les Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall*. Paris, 1908, in-4°, pp. 34-41 et pl. XXIII-XXVIII, et récemment publiée par M. R. James dans la *Walpole Society*, t. XI, 1923, pp. 1-27, pl. I-XIX.

Digitized by Google

par exemple la célèbre collection de M. Pierpont Morgan, sur 15 psautiers enluminés, 8 seulement possèdent des peintures à pleine page, un seul, le psautier de Huntingfield, consacre quelques feuillets à l'Ancien Testament. A l'exposition de manuscrits à peintures qui eut lieu au Burlington Club à Londres en 1908, sur 45 psautiers exposés, 10 possédaient une série de peintures à pleine page illustrant le Nouveau Testament, 7 une série illustrant l'Ancien et le Nouveau, pas un seul illustrant seulement l'Ancien.

Une autre constatation que permet de faire notre liste, c'est le nombre relativement faible de feuillets consacrés dans chaque psautier à l'illustration de l'Ancien Testament.

On remarquera également combien sont rares les manuscrits où chaque feuillet ne contient qu'une seule peinture, combien plus rares encore ceux où chaque peinture n'illustre qu'une scène de l'Ancien Testament.

Il convient aussi d'ajouter que dans un certain nombre de cas les peintures à pleine page sont manifestement des additions. Tel est le cas du psautier latin 8846 de la Bibliothèque Nationale, du psautier de St. John's College à Cambridge, du psautier provençal dont le propriétaire actuel nous est inconnu.

En réalité, seul le psautier de saint Louis à la Bibliothèque Nationale présente une illustration de l'Ancien Testament dont l'ampleur puisse se comparer avec celle du manuscrit *French 5*. Les 78 feuillets, d'un vélin particulièrement fin, porte chacun une peinture illustrant généralement au moins deux scènes de l'histoire biblique. Et l'abondance de cette illustration est tout à fait exceptionnelle. On en a la preuve en parcourant le catalogue de la bibliothèque de Charles V. Sur les 34 psautiers qui s'y trouvent décrits, le seul psautier de saint Louis porte la mention suivante « a grant quantité d'ystoires au commancement dudit livre » [1]. Pour les autres, le bon Gilles Mallet et ses successeurs se sont bornés, soit à spécifier qu'il y avait des « ystoires », soit à dire combien il y en avait.

Il semble donc bien qu'une enquête sur l'illustration à pleine page au début des psautiers aboutit aux conclusions suivantes : l'Ancien Testament n'y est que rarement représenté, presque toujours accompagné du Nouveau, et le nombre des feuillets qui lui sont consacrés quand il est représenté est relativement minime, sauf une exception, qui paraissait déjà extraordinaire aux bibliothécaires du Louvre au XIVe siècle, qui possédaient certainement une documentation très supérieure à la nôtre sur l'illustration des psautiers.

Tournons-nous maintenant vers l'illustration des bibles et faisons sur ces dernières une enquête analogue. Nous écartons tout naturellement les bibles historiées moralisées ou non, dans lesquelles le texte a une importance au moins égale à l'illustration, pour ne nous occuper que des seuls manuscrits où l'illustration est la partie essentielle et le texte, s'il existe, une quantité presque entièrement négligeable.

Là encore nous nous trouvons devant un phénomène analogue à celui que nous

1. L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, Paris, 1907, in-8, t. II, p. 11, n° 47.

Digitized by Google

avons constaté pour les psautiers. Parmi ces manuscrits illustrant le texte de la Bible, nous constatons une prédilection marquée pour le Nouveau Testament. Relativement nombreux sont les manuscrits illustrant à pleine page la vie de Notre-Seigneur, plus rares sont ceux qui font de même pour l'Ancien Testament. Et encore parmi ceux-ci faut-il distinguer, car certains d'entre eux, tel le manuscrit Français 9561 de la Bibliothèque Nationale, juxtaposent régulièrement à une peinture de l'Ancien Testament une peinture du Nouveau dans un but allégorique. Il est bien évident que ces manuscrits n'ont pour le cas qui nous occupe aucun intérêt.

Il n'en est pas de même pour une dernière catégorie de manuscrits de la Bible : ceux où l'Ancien Testament a été choisi pour sujet de l'illustration, où le texte n'est que secondaire, quand il n'est pas une addition. Nous n'avons rencontré que trois, ou peut-être quatre, manuscrits de cette espèce, mais il est possible qu'il y en ait davantage. Quoi qu'il en soit, ceux qui sont venus à notre connaissance suffisent pour nous permettre de caractériser ce genre d'ouvrages.

Le premier est le manuscrit 108 de la Bibliothèque d'Amiens [1]. C'est une copie contemporaine, sinon l'original, d'une œuvre composée à la fin du XIIe siècle pour Sanche le Grand, roi de Navarre, par un certain Pierre Ferrand de Funes. On y trouve en 256 feuillets peints sur les deux côtés, un millier de petits tableaux, dont 660 environ sont consacrés à l'Ancien Testament, une centaine au Nouveau, 230 environ à des vies de saints et le reste à l'histoire de l'antéchrist et au Jugement dernier. Le manuscrit d'Amiens est malheureusement mutilé au début et s'ouvre à la fin de l'Histoire de Noé. Chaque tableau est accompagné d'une légende latine, à laquelle s'ajoute parfois une explication allégorique.

Le manuscrit AA. 261 de la Bibliothèque Royale de La Haye [2] nous fournit un autre exemplaire d'une bible où l'illustration est tout et le texte à peu près inexistant. C'est un recueil de 44 feuillets peints d'un seul côté, avec 35 peintures illustrant l'Ancien Testament, 57 illustrant le Nouveau et 70 environ la vie de différents saints. Ce manuscrit semble avoir été exécuté tout à fait au début du XIIIe siècle et fort probablement pour l'abbaye de Saint-Bertin.

Enfin Sir G. Holford a exposé en 1908 au Burlington Club un manuscrit [3] de 154 feuillets peints des deux côtés, à raison de 3 petits tableaux à la page environ, et qui, dans les 1034 peintures ainsi exécutées, illustre l'Ancien Testament, le Nouveau et des vies de saints. Les peintures sont disposées verticalement et n'occupent qu'environ la moitié de la page, toujours vers l'intérieur, de manière à laisser du côté de la tranche une large marge dans laquelle, postérieurement, on a ajouté un texte consistant en un

1. *Catalogue général des Manuscrits*, t. XIX, p. 50, et L. Delisle dans *Histoire Littéraire*, t. XXXI, pp. 215-217.

2. L. Delisle, *Mélanges de Paléographie et de Diplomatique*, Paris, 1890, in-8, pp. 207-216. Deux feuillets ont été reproduits par M. de Laborde à la suite de sa publication de la grande *Bible Moralisée*, pl. 791 et 792.

3. Une courte notice a été consacrée à ce manuscrit dans le catalogue de l'exposition du Burlington Club, p. 62 (n° 134) et deux feuillets ont été reproduits, pl. 89.

Digitized by Google

verset de la Bible, traduit et commenté en français. Les peintures et le texte sont du XIVe siècle et semblent tous deux d'origine française.

Est-ce d'un manuscrit du même genre que provient le fragment conservé au British Museum dans le manuscrit Egerton 1894 ? Il est difficile de se prononcer puisque nous n'avons conservé que 20 feuillets couverts de 160 dessins teintés illustrant la Genèse (ch. I-XLIX), accompagnés d'un texte emprunté principalement à Pierre le Mangeur et écrit dans un dialecte de la France méridionale [1].

On a donc fait en France, de la fin du XIIe au XIVe siècle, des manuscrits entièrement consacrés à l'illustration de la Bible, où l'Ancien Testament est représenté, accompagné du Nouveau et de vie de saints. Il est intéressant de signaler qu'aucun des exemplaires mentionnés n'est d'origine anglaise, comme si le Psautier avait été pour les peintres que tentait ce genre d'illustration un champ d'activité suffisant. On constate dans ce genre de manuscrit une tendance à introduire dans le texte un élément allégorique sans que toutefois ce dernier devienne jamais considérable. Enfin le texte, lorsqu'il n'est pas le résultat d'une addition, n'est qu'une partie très secondaire de l'œuvre.

Revenons maintenant au manuscrit *French 5*, objet de notre étude, et tâchons de voir à laquelle de ces deux catégories de manuscrits il nous convient de le rattacher.

Sans doute, en ce qui concerne le nombre de feuillets consacrés à l'illustration de l'Ancien Testament, il n'est pas absolument impossible de le rattacher aux psautiers. Il faut néanmoins observer que, si cela était, le manuscrit Rylands aurait primitivement appartenu à un psautier dont l'illustration aurait dépassé en abondance tout ce que le moyen âge nous a laissé dans ce genre. Comparons en effet pour leurs parties communes notre manuscrit et le plus abondamment illustré des psautiers à images : le psautier de saint Louis. Là où ce dernier consacre 28 feuillets à la Genèse, le manuscrit Rylands en consacrait 52. Pour l'Exode, à un demi-feuillet du psautier de saint Louis le manuscrit Rylands en oppose quatre. En admettant que la même proportion ait été observée pour le reste de l'illustration, nous devons supposer que le psautier, dont le manuscrit Rylands ne serait qu'un fragment, aurait commencé par environ 150 feuillets peints à pleine page et sur un parchemin particulièrement épais, qui contraste avec la finesse remarquable de celui utilisé pour le psautier de saint Louis.

On objectera peut-être que notre estimation est purement hypothétique, que le psautier dont le manuscrit *French 5* serait un fragment pouvait fort bien borner son illustration à la Genèse et au début de l'Exode et que, par suite, l'argument que nous paraissons tirer du nombre des feuillets ne repose sur rien. Cette objection tombe si l'on veut, comme nous l'avons fait, examiner dans le détail l'illustration des psautiers dont nous avons dressé plus haut la liste. On constate en effet que certains d'entre eux se bornent dans leur illustration de l'Ancien Testament à la seule Genèse et qu'aussitôt après, c'est

1. *Catalogue of additions to the manuscripts in the British Museum in the years MDCCCLIV-MDCCCLXXV*, Londres, 1877, in-8, p. 905.

Digitized by Google

au Nouveau Testament qu'ils passent. Mais, en revanche, on constate que tous ceux qui à la Genèse ajoutent l'Exode ne s'arrêtent pas là et continuent d'illustrer, selon des principes qu'il ne serait pas difficile de déterminer, les différents livres de l'Ancien Testament jusques et y compris les livres des Rois. Le manuscrit Rylands illustrant, outre la Genèse, l'Exode, nous sommes donc en droit, si nous le considérons comme un fragment de psautier, de supposer que son illustration se continuait, et dans les mêmes proportions, pour le reste des livres utilisés par les peintres de psautiers. Si donc le manuscrit Rylands provient d'un psautier, il provient d'un psautier illustré avec une abondance telle qu'elle en devient presque invraisemblable.

On remarquera également l'importance donnée à l'illustration de l'œuvre des sept jours. Sans doute la création n'est pas inconnue dans les illustrations des psautiers, mais on ne peut s'empêcher d'observer qu'elle est généralement traitée en une seule page, divisée en autant de compartiments qu'il est nécessaire pour y représenter l'œuvre du Créateur. Généralement, quand les peintures à pleine page sont d'un type analogue à celles du manuscrit Rylands, le peintre a fait un choix, la création de l'homme par exemple. On notera en particulier que le psautier de saint Louis n'a fait aucune place à la création. Cette dernière est au contraire la partie essentielle de l'illustration de toute bible et souvent la seule exécutée.

Nons ne trouvons pas non plus dans le texte qui accompagne les peintures des psautiers d'indications allégoriques. Nous avons au contraire noté que c'est une des caractéristiques des Bibles en images ou autres. Le manuscrit Rylands nous offre dans la légende mise sous la peinture où l'on voit Melchisedech venant au devant d'Abraham une indication nettement allégorique. Nous en avons également noté une, presque certaine, dans la peinture même du cinquième jour de la création, et une autre, moins évidente peut-être, dans celle du mariage d'Isaac.

Nous constatons enfin que l'*incipit* du manuscrit Rylands représente également celui d'une Bible célèbre aujourd'hui perdue : la « Bible historiée et toute figurée à ymages qui fut de la royne Jehanne d'Évreux commençant ou IIe foeillet : Cy depart Dieux, et ou derrenier : Cy vient Booz... » comme la décrivent les bibliothécaires de Charles V et de Charles VI [1]. On a voulu voir dans le manuscrit *Français* 9561 de la Bibliothèque Nationale un manuscrit du même genre [2], mais il faut remarquer que rien dans la description du catalogue du Louvre ne nous autorise à admettre que le manuscrit de la reine Jeanne d'Évreux présentait pour chaque scène de l'Ancien Testament une scène du Nouveau qu'elle expliquait, comme c'est le cas du manuscrit Français 9561. Il faut également remarquer que le manuscrit de la reine Jeanne s'arrêtait à la fin du livre de

1. L. Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, t. II, p. 21, n° 101, et *Histoire Littéraire*, XXXI, p. 246.

2. L. Delisle, dans *Histoire Littéraire*, t. XXXI, p. 246-250. M. de Laborde, qui accepte entièrement l'opinion de M. Delisle dans l'introduction provisoire du tome IV de sa publication de la grande *Bible moralisée*, p. 6, a reproduit un certain nombre de feuillets du manuscrit *Français* 9561, pl. 759-767.

Digitized by Google

Ruth (était-ce un octateuque ?) [1] et que le manuscrit de la Bibliothèque Nationale s'arrête au livre des Juges pour se continuer par le Nouveau Testament traité d'ailleurs sans allégorie. Notons enfin que le manuscrit 9561 présente un f° 2 qui est blanc et que le f° 2 v° commence par ces mots « Ici crie Dex... » et non « Cy depart Dieux ». Le f° 2 du manuscrit Rylands commence par les mots « Ici departi le ceil... ». Ce n'est pas le même *incipit* que le manuscrit de la reine Jeanne, mais il est bien évident que les deux manuscrits avaient au f° 2 la même peinture représentant le deuxième jour de la création.

La « Bible historiée toute figurée à images » commençait donc par une série de peintures à pleine page illustrant la création et dont le second feuillet était réservé à l'illustration du second jour. Le manuscrit Rylands, par sa nature, répond aux conditions du titre même de l'ouvrage en question de même qu'il correspond à celui-ci par son *incipit*.

L'on objectera peut-être que rien ne nous prouve que le manuscrit Rylands n'ait pas perdu un cahier avant celui qui en forme aujourd'hui le début et que, par exemple, il ait pu y avoir au début du manuscrit un cahier contenant le calendrier du psautier, comme le psautier d'Ingeburge à Chantilly. Il y a à cela une difficulté résultant de ce fait que dans les psautiers qui nous ont été conservés et dont l'illustration a une ampleur comparable à celle du manuscrit Rylands, comme le psautier de saint Louis, le calendrier se trouve après et non avant la série des peintures à pleine page.

Nous ne voyons donc pas de raison impérative d'attribuer les peintures du manuscrit Rylands à un psautier, nous voyons au contraire quelques raisons pour justifier l'opinion qui reconnaîtrait dans le manuscrit en question une bible d'un type analogue à celle que possédait la reine Jeanne d'Évreux.

Sans doute, on a eu longtemps une tendance à attribuer à des psautiers toute peinture à pleine page qui s'est rencontrée isolée. Mais peut-être a-t-on été trop loin. Un manuscrit qui figurait à la dernière exposition du Livre français, et dont on trouvera plus loin deux feuillets reproduits (pl. XLVII *a* et *b*), devrait nous inciter à la prudence. C'est un petit volume de 90 feuillets peints à pleine page sur un seul côté, à raison d'une peinture à la page, précédé d'un calendrier et, chose plus intéressante, d'une table des peintures. Cela nous permet de voir que l'œuvre est complète. On y trouve une série de peintures consacrées à la vie de Notre-Seigneur, suivie de peintures représentant différents saints et saintes. L'ouvrage paraît d'origine flamande et son exécution peut se placer à la fin du XIIIe siècle [2]. Il est permis de se demander ce qui serait

1. Il est possible également que le manuscrit de la reine Jeanne ait présenté la même particularité que le manuscrit 5211 de la Bibliothèque de l'Arsenal, où le livre de Ruth se trouve, pour des raisons spéciales, rejeté à la fin des livres de l'Ancien Testament. Cf. G. Berger, *La Bible française au moyen âge*, Paris, 1884, in-8, pp. 100-108.

2. H. Martin, dans *Le Livre français*, Paris, 1924, in-4°, p. 9, qui reproduit deux feuillets consacrés à saint Quentin et aux saintes Gertrude et Wautrude (pl. VII).

Digitized by Google

arrivé si, le manuscrit en question ayant perdu son calendrier et sa table ainsi qu'un certain nombre de feuillets, des érudits l'avaient examiné mutilé. La réponse ne fait pas doute. On y aurait vu un reste de psautier.

Une dernière question se pose. Le manuscrit Rylands contenait-il seulement l'Ancien Testament? Il est naturellement impossible de répondre très catégoriquement, mais un manuscrit, dont l'emplacement actuel nous est demeuré inconnu malgré nos efforts, permet peut-être de suggérer une solution. C'est un petit volume de 58 feuillets peints à pleine page qui faisait partie jusqu'en 1911 de la collection de M. Alfred H. Huth [1]. Ses dimensions sont à peu de chose près celle du manuscrit Rylands. Il semble lui aussi originaire du Nord de la France. Il consacre 44 peintures à l'illustration de la Genèse et de l'Exode jusqu'à l'épisode du buisson ardent, puis il y a une large lacune et l'on a 14 feuillets illustrant une partie du Nouveau Testament et la légende de saint Thomas. L'exécution peut s'en placer probablement vers le milieu du XIIIe siècle [2]. C'est là un frère du manuscrit Rylands, œuvre d'un artiste d'ailleurs inférieur à celui qui a exécuté ce dernier. On a voulu y voir un débris de psautier. Ne serait-ce pas, comme le manuscrit Rylands, un fragment mutilé d'une bible, et, dans ce cas, le manuscrit Rylands n'aurait-il pas contenu comme lui, outre une illustration de l'Ancien Testament, une série de peintures consacrées à la vie de Notre-Seigneur et à celles de quelques saints, tout comme les images de la bible du manuscrit de La Haye, auquel il ressemble tant par ailleurs ?

On ne peut, travaillant sur des matériaux aussi mutilés que le manuscrit *French 5* arriver à des conclusions absolument fermes. Nous croyons cependant pouvoir émettre au sujet de celui-ci, et en faisant les réserves nécessaires, l'opinion suivante qui servira de conclusion à cette étude : Le manuscrit *French 5* est un fragment assez considérable et intéressant d'une bible historiée toute figurée à images, exécutée dans la région du Nord, au début du XIIIe siècle, par un artiste naturellement doué mais encore inexpérimenté.

1. Ce manuscrit exposé par M. Huth au Burlington Club en 1908 fut vendu à la mort de ce collectionneur. Il fut acheté pour £ 850 livres sterling par le libraire Sabin de Londres. J'ai vainement tenté d'obtenir de ce commerçant en livres le nom du collectionneur auquel il l'avait revendu, très probablement un amateur américain. Ma lettre est demeurée sans réponse.

2. The Huth Library. *A catalogue of the printed books, manuscripts, autograph letters and engraving, collected by Henry Huth, with collations and bibliographical descriptions*, Londres, 1880, in-8, t. I, pp. 165-166. Cette notice doit se compléter et se corriger par celle qui a été consacrée à ce manuscrit dans le catalogue du Burlington Club, n° 57, p. 27. Le catalogue de vente de la collection Huth chez Sotheby à Londres (1re portion, 15-21 nov. 1911) donne sous le n° 739 une reproduction de quatre pages, deux consacrées à l'histoire d'Adam et d'Ève que l'on trouvera reproduites plus loin (pl. XLVI, *a* et *b*) et deux autres consacrées à l'histoire de saint Thomas. L'une de ces dernières, celle qui représente le débarquement de saint Thomas, a été reproduite en couleurs dans les exemplaires de luxe du catalogue de Sotheby.

Digitized by Google

DESCRIPTION DES PLANCHES

Planche XIX.

a) f° 1 v°. *La création* (*1er jour*). — Dieu, sous les traits du Christ, la barbe et les cheveux châtain clair, les yeux noirs, la tête entourée d'un nimbe bleu à croix rouge, est vêtu d'une chemise blanche à plis rouges, d'un bliaud bleu foncé et d'un manteau brun; il a les pieds nus. De la main droite il bénit une sphère qu'il soutient de la main gauche en la saisissant par le haut. Cette sphère, exactement coupée par le milieu, présente dans sa partie supérieure quatre zones concentriques, alternativement bleues et rouges, séparées par une ligne blanche ondulée. La partie inférieure représente une série de mamelons bruns, roses, gris, verts ou jaunes, sur lesquels se détachent en noir des herbes stylisées (*Genèse*, I. 1).

b) f° 2. *La création* (*2e jour*). — Dieu dans le même costume, mais sa chemise est rouge et son manteau doublé d'une étoffe blanche à plis rouges. Il lève vers le ciel bleu sa main gauche ouverte et abaisse vers le sol, formé de mamelons de couleurs variées mais sombres, sa main droite, trois doigts allongés (*Genèse*, I. 6-8).

Planche XX.

a) f° 3. *La création* (*4e jour*). — Dieu sous la même forme et dans le même costume que f° 1 v°, les pieds nus dans l'eau, lève la tête vers le ciel. Il a les avant-bras levés, les coudes au corps; la main droite bénit, la gauche est ouverte. Le ciel est formé d'une zone rouge ondulée surmontée d'une zone bleue. Dans cette dernière, à droite le croissant lunaire, à gauche un soleil aux rayons incurvés, un peu partout des étoiles blanches. Au bord de l'eau une série de mamelons d'où sortent trois arbres, dont deux portent des fruits d'un jaune rouge (*Genèse*, I. 16).

b) f° 4 v°. *La création* (*5e jour*). — Dieu en bliaud brun et manteau bleu foncé, les pieds dans l'eau, bénit de la main droite. Sa main gauche cachée sous le manteau maintient un livre couvert d'une reliure verte à dessins en losanges ton sur ton. Au-dessus de sa tête, un ciel bleu avec soleil, lune et étoiles. A droite et à gauche de Dieu, des arbres sur lesquels se posent des oiseaux bleus, gris ou roses dont deux battent des ailes et qui tous, sauf une exception, regardent vers lui. Sur les mamelons figurant le sol aux pieds du Créateur, deux grands oiseaux aux plumes bleues et grises. Dans l'eau trois poissons, deux bleus et un rouge; celui de droite tient dans sa gueule un serpent noir (*Genèse*, I. 21).

Planche XXI.

a) f° 5 v°. *La création* (*7e jour*). — Dieu revêtu d'un bliaud bleu et d'un manteau pourpre, assis sur une zone grise à dessins bleus, face au lecteur, maintient sur sa cuisse gauche un livre vert et bénit de la main droite. Ce Dieu de Majesté est entouré d'une mandorle tricolore, vert, blanc, rouge, le vert à l'intérieur. Cette mandorle est à son tour inscrite dans le cadre habituel des peintures. Dans les intervalles, entre la mandorle et le cadre, des anges. Quelques-uns, ceux placés dans le bas, soutiennent de leurs mains la mandorle, les autres font un geste d'adoration. Leurs ailes sont vertes, bleues ou roses, leurs vêtements verts, rouges ou blancs à plis rouges (*Genèse*, II. 2).

b) f° 6. *Adam et Ève expulsés du Paradis*. — A peu près au centre de la peinture, la porte du paradis: coupole grise à bouton rouge reposant sur un tambour carré blanc et rouge soutenu par deux colonnes de même couleur à base jaune. A gauche, passant au travers de la porte, un séraphin nimbé de rouge, vêtu d'une chemise grise, d'une tunique bleue et d'un manteau pourpre saisit Adam par l'épaule et brandit de la main droite une épée flamboyante. Adam, la main droite ramenée sur la poitrine, un vêtement gris sur le bras, maintient de la main gauche une large feuille de vigne verte. Ève fait de même de la main droite et porte sur le bras gauche un vêtement jaune. Adam et le séraphin ont les cheveux roux, Ève est blonde (*Genèse*, III. 24).

Digitized by Google

Planche XXII.

a) f° 7 v°. *Naissance de Caïn.* — Un lit gris à tête très élevée recouvert d'un drap blanc à larges plis rouges avec un oreiller vert à dessins en losanges ton sur ton. Ève est assise, vêtue d'une chemise blanche à plis verts et d'un bliaud pourpre, la tête coiffée d'un couvre-chef. Sur ses jambes et remontant jusqu'à sa poitrine, un grand drap bleu. Elle tient dans ses bras son fils Caïn, emmailloté d'une étoffe grise qui lui couvre également la tête ne laissant voir que le visage. Au pied du lit, un peu en arrière, Adam nu-tête, les cheveux et la barbe roux, vêtu d'une chemise blanche à plis verts et d'un bliaud pourpre, un manteau gris-bleu doublé d'hermine jeté sur les épaules, lève la main droite et, de la gauche, tient une terrine rouge d'où sort le manche trilobé d'une cuiller. Au premier plan, devant le lit, un brasier où, sur un trépier bleu, cuit un vase rose (*Genèse*, IV. 1).

b) f° 8. *Le sacrifice de Caïn et d'Abel.* — En haut et à droite une nuée rouge d'où sort Dieu les mains allongées. Devant lui, agenouillés chacun devant un autel, Abel plus près de Dieu et son frère derrière lui, les deux frères offrent leur sacrifice. Abel est vêtu d'une chemise blanche, d'un bliaud pourpre et d'un manteau bleu, il est chaussé de vert et tient dans ses mains un agnelet que viennent toucher des rayons rouges partant de la main gauche du Seigneur. L'autel devant lequel il est agenouillé est bleu. Caïn porte un bliaud bleu, une chemise à plis verts, un manteau poupre. Il offre une gerbe d'épis. L'autel devant lequel il est agenouillé est de couleur grise. Caïn est roux et barbu, la figure d'Abel ayant été effacée on ne peut savoir la couleur de ses cheveux. Il devait être imberbe. Derrière chacun des frères on trouve un arbre (*Genèse*, IV. 3-5).

Planche XXIII.

a) f° 9 v°. *Meurtre d'Abel.* — Caïn dans le même costume, mais ses chausses marron apparaissent, tient de ses deux mains le manche bleu d'une hache au fer triangulaire vert et blanc, avec le dos de laquelle il frappe à la tête son frère agenouillé et également vêtu comme dans la peinture précédente. La figure de Caïn a été effacée. Abel est blond et imberbe. Dans le fond trois arbres (*Genèse*, IV. 8).

b) f° 10. *Caïn devant Dieu.* — Dieu, la tête ceinte d'un nimbe bleu crucifère, vêtu d'une chemise blanche à plis verts, d'un bliaud pourpre et d'un manteau bleu, lève l'index de la main droite d'un air menaçant. Sa main gauche tient un philactère portant l'inscription : VBI : EST : FRAT : TUUS : Devant lui un arbre derrière lequel Caïn, vêtu comme dans la peinture précédente, chaussé de jaune, et tenant par le manche sa hache renversée, se dirige vers la droite en tournant la tête vers Dieu (*Genèse*, IV. 9-12).

Planche XXIV.

a) f° 11 v°. *Mort de Caïn.* — Au premier plan à gauche, Lamech, les cheveux et la barbe bleus, les yeux fermés, vêtu d'une chemise verte, d'un bliaud pourpre et d'un manteau bleu, les pieds chaussés de jaune, vient de lâcher la corde de l'arc qu'il tient de la main gauche, les deux doigts de la main droite sont encore allongés. Devant lui, Caïn, la barbe et les cheveux bleus, vêtu d'un bliaud pourpre à manches longues, assis par terre, reçoit dans la poitrine la flèche de Lamech. A l'arrière-plan, à côté de Lamech, un enfant blond en tunique jaune et chausses grises, tient dans sa main gauche trois longues flèches empennées et de sa main droite désigne Caïn. Au fond, quatre grands arbres. Devant Caïn, des arbustes en fleurs (Pierre le Mangeur, *Historia Scholastica. Lib. Genesis, cap.* XXVIII).

b) f° 12. *La colère de Lamech.* Lamech en chemise à plis verts et bliaud bleu, chausses jaunes et bottines bleues brandit son arc au-dessus de sa tête. Il tient de la main gauche par les cheveux son serviteur, vêtu de pourpre, qui, agenouillé devant lui, joint les mains dans un geste de supplication. A l'arrière-plan trois arbres et un arbuste (Pierre le Mangeur, *eod. loc*).

Digitized by Google

PLANCHE XXV.

a) f° 13 v°. *Construction de l'arche.* — Noé, la barbe et les cheveux châtains, vêtu d'une chemise à plis roses, d'un bliaud bleu et de chausses brunes, élève au-dessus de sa tête une doloire au fer bleu. De sa main gauche il maintient sur un établi rose à pieds rouges une pièce de bois gris. En face de lui, Dieu, la tête ceinte d'un nimbe rouge crucifère, vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud pourpre et d'un manteau bleu, tient de la main gauche un livre fermé à couverture rouge et de la droite montre la pièce de bois sur l'établi. Par terre deux pièces de bois, l'une bleue et l'autre verte. Au fond deux arbres (*Genèse*, VI. 22).

b) f° 15 v°. *Le retour de la colombe à l'arche.* — Sur une mer vert pâle où nagent quatre poissons roses, gris ou bleus, l'arche flotte. Elle consiste en une large coque verdâtre, à la quille très relevée aux deux extrémités et aux bords cloués les uns sur les autres. Sur cette coque, soutenue par cinq montants gris à liserés blancs, une plate-forme double, rouge et grise, forme un second pont qui s'étend d'une étrave à l'autre. Sur ce pont reposent sept petites colonnes à socle et chapiteaux verts, piédroit, tailloir et bases rouges, fût gris, qui soutiennent une série d'arcades grises sur lesquels viennent s'appuyer un grand toit rose aux pignons fleuris d'une acanthe bleue et rose. On a de la sorte 5 compartiments à l'étage supérieur et 4 à l'inférieur. Ces derniers sont occupés par des animaux (chevaux, vaches, lions, loups, moutons) bleus, jaunes, roses, gris ou noirs. Les deux compartiments situés aux extrémités de l'étage supérieur sont réservés à des oiseaux de même couleur. Les quatre autres sont occupés chacun par un couple en bliaud bleu ou pourpre et manteau pourpre ou bleu. Sur le bord du toit se pose la colombe blanche tenant dans son bec un rameau (*Genèse*, VIII. 11).

PLANCHE XXVI.

a) f° 15 v°. *Ivresse de Noé.* — Sur une couche grise Noé est étendu, la barbe et les cheveux bleus, vêtu d'une chemise à plis roses, d'une tunique d'une pourpre très sombre, d'un manteau brun. A la tête du patriarche, un de ses fils en bliaud brun et manteau bleu ; à ses pieds, un autre dans le même costume. Tous deux tiennent une main devant un de leurs yeux et de l'autre main tiennent le coin de leur manteau. En arrière, Cham, en bliaud jaune vif et manteau gris, indique du doigt la virilité paternelle. Les trois fils de Noé sont blonds et portent une chemise à plis roses (*Genèse*, IX. 21-25).

b) f° 16. *La tour de Babel.* — Une tour à trois étages en construction, chaque étage un peu moins large que l'étage immédiatement inférieur de manière à former une sorte de balcon. Base grise, premier et troisième étages roses, second étage bleu. Une baie en plein cintre noir au premier et au troisième étages, deux baies jumelées du même genre au second. A hauteur du troisième étage en cours de construction, deux échafaudages rouges en encorbellement. A gauche, reposant sur le balcon du second étage, une machine à monter des matériaux formée d'un long montant rose à trois pieds terminé par une fourche qui soutient une pièce de bois transversale portant à chacune de ses extrémités une poulie grise. Au pied de la tour, une femme, en tunique brune et chausses grises, hisse un sceau rouge à l'aide de l'appareil à poulie, un ouvrier en chemise à plis roses, tunique bleue et chausses jaunes, frappe sur une pierre avec son marteau à manche rouge, un autre, en tunique brune et chausses grises, monte à l'échelle un moellon sur l'épaule. Au troisième étage, sur l'échafaudage de gauche, un ouvrier en tunique grise et chausses noires tire sur la corde ; un autre en chemise à plis roses, tunique brune et chausses jaunes pose un niveau sur le mur en construction. Sur l'échafaudage de droite, un maître en chemise à plis roses, tunique grise et chausses noires, donne des ordres aux travailleurs qui se trouvent en bas ; un ouvrier en tunique bleue et chausses vertes achève de sceller une pierre en la frappant du manche de son marteau, cependant qu'un dernier compagnon sortant de la baie en plein

Digitized by Google

cintre et vêtu d'une tunique bleue lui tend un moellon (*Genèse*, XI. 4-7).

Planche XXVII.

a) *Rencontre d'Abraham et de Melchisedec.* — Melchisedec, à gauche, vêtu d'une aube blanche à plis verts, d'une tunique bleue et d'une chasuble brune brodée de rouge au col, chaussé de jaune, une étoffe à plis verts sur les mains, tient un vase rose de la main droite, un pain rond et blanc de la gauche. Sur sa tête repose une tiare pointue rose à couronne rouge. En face de lui Abraham en armure de mailles sur un bliaud gris, avec une épée à fourreau noir orné de dessins blancs, à poignée verte, à garde et pommeau rouges. Derrière Melchisedec, un homme vêtu d'une chemise à plis roses, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu. Derrière Abraham, un guerrier en armure bleue porte un bouclier jaune. Un autre, en arrière, a une armure noire. Melchisedec, Abraham et l'homme derrière Melchisedec ont la barbe et les cheveux bleus. Les autres sont blonds ou châtains (*Genèse*, XIV. 18).

b) f° 18. *Abraham et les trois anges.* — A droite, Abraham, la barbe et les cheveux bleus, vêtu d'une chemise à plis roses, d'un bliaud bleu et d'un manteau brun, s'agenouille, joignant les mains. Devant lui trois anges. L'un, au premier plan, nimbe bleu crucifère, même costume qu'Abraham mais c'est le bliaud qui est brun et le manteau bleu, tient de la main gauche un livre jaune. On voit derrière lui des ailes mi-parties vertes et rouges. En arrière, deux autres anges au nimbe bleu crucifère, l'un vêtu comme Abraham, l'autre portant un bliaud gris. Leurs pieds (3 pour 3 anges) sont nus. A gauche, dans une petite construction surmontée d'une coupole rose à bouton rouge, retombant sur un tambour carré rose que supporte deux minces colonnes de style et de couleurs identiques à celles de l'arche de Noé, Sarah, en robe jaune clair, s'enveloppe d'un manteau gris qu'elle fait le geste de remonter devant son visage. Sarah et les anges sont blonds.

Planche XXVIII.

a) f° 19 v°. *Destruction de Sodome.* — D'une nuée verte tombent deux rangées de langues de feu rouges sur une ville dont toutes les constructions s'effondrent, écrasant leurs habitants revêtus de tuniques bleues, brunes ou jaunes. Les constructions sont bleues, roses, vertes ou jaunes. (*Genèse*, XIX. 24-25).

b) f° 20. *Châtiment de la femme de Lot.* — Une nuée rouge bordée d'une bande blanche et rose. Lot en chemise à plis roses, bliaud bleu et manteau brun, chaussé de gris, lève une main vers le ciel et pose l'autre sur la tête d'une de ses filles vêtue de bleu, chaussée de noir. Près de celle-ci, une autre fille du patriarche, vêtue de brun, joint les mains. Lot a la barbe et les cheveux châtains, ses filles sont blondes. Derrière lui, sa femme entièrement dépouillée de ses vêtements, les cheveux blancs. Derrière elle sa robe grise (*Genèse*, XIX. 26).

Planche XXIX.

a) f° 21 v°. *Sacrifice d'Abraham.* — Abraham, vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud bleu, les pieds chaussés de marron, lève une longue épée à poignée, garde et pommeau rouges. De la main gauche il saisit par les cheveux le jeune Isaac vêtu de brun, chaussé de marron, agenouillé sur un autel vert, les mains attachées sur la poitrine. Du cadre, dans le coin à gauche, une nuée bleue d'où sort un ange vêtu comme Abraham mais avec un manteau brun sur l'épaule et de longues ailes mi-partie rouges et grises, qui saisit par la lame l'épée d'Abraham et de la main droite indique l'agneau blanc derrière un buisson en dessous de lui. Derrière l'autel un arbre. Abraham a la barbe et les cheveux châtains, Isaac et l'ange sont blonds (*Genèse*, XXII. 9-12).

b) f° 22. *Isaac et Rebecca.* — A droite une construction en pierres bleues et roses, couverte d'un toit rose à balcon de pierre grise flanqué d'une tour carrée à deux étages rouge et vert. Une porte occupant toute la hauteur de la cons-

Digitized by Google

truction d'où sort une jeune fille blonde, vêtue d'une longue robe brune, tenant à la main une boîte carrée et dorée avec une anse carrée. A gauche, une jeune fille en robe grise brodée d'or au col et serrée à la taille par une ceinture d'or, sur les épaules un manteau rouge doublé d'une étoffe blanche à dessins bleus. A côté d'elle et faisant le geste de lui enlever son manteau, un jeune homme vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu maintenu sur l'épaule par une fibule d'or, chaussé de gris. Tous deux sont blonds et portent dans leurs cheveux un cercle d'or. Derrière la jeune fille, un personnage à la barbe et aux cheveux bleus tient par la lame une épée verte à poignée dorée. Il est vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud brun à capuchon, d'un manteau bleu et chaussé de marron. Sur sa tête un bonnet phrygien du plus beau rouge. En arrière, quatre personnages, dont un homme en bliaud à plis rouges porte un bonnet pointu rose et une femme en robe grise. Derrière le jeune homme, un homme barbu en bliaud à plis rouges et manteau brun. Les deux jeunes filles sont chaussées de noir (*Genèse*, XXIV. 67).

Planche XXX.

a) f° 23 v°. *Isaac et Esaü.* — Sur un lit couvert d'un drap à plis verts Jacob est assis, vêtu d'une chemise grise et d'un bliaud brun, son manteau bleu jeté sur ses jambes. Devant lui Esaü, le visage et les mains velues, vêtu d'une tunique brune, tient d'une main son arc vert et de l'autre trois flèches empennées. Au-dessus du lit deux rideaux à plis verts. Derrière celui de droite apparaît Rebecca en robe brune et manteau bleu. Isaac a les cheveux et la barbe bleus, Rebecca et Esaü sont blonds (*Genèse*, XXVII. 1-5).

b) f° 24. *La ruse de Jacob.* — Le même lit sur lequel est assis Isaac vêtu d'une chemise rouge, d'un bliaud bleu, son manteau brun jeté sur ses jambes. Agenouillé sur le lit, Jacob, blond, le col et les mains couverts d'un pelage gris, vêtu d'une tunique bleue, chaussé de gris, saisit le bras de son père qui lui caresse le cou. Au-dessus du père et du fils, ne reposant sur rien, une large coupe rose pleine de galettes jaunes et rouges. Au pied du lit Rebecca dans le même costume (*Genèse*, XXVII. 6-29).

Planche XXXI.

a) f° 25 v°. *Esaü découvre la ruse de son frère.* — Le même lit sur lequel est assis Jacob dans le même costume que f° 23 v°. A droite, Jacob dans le même costume que précédemment, une étoffe blanche à plis verts sur les épaules, se dirige vers l'extérieur en tenant dans ses mains une écuelle grise. Derrière le lit, Esaü dans le même costume que f° 23 v°, son arc en bandoulière, tient dans sa main droite une large coupe bleue pleine de galettes jaunes et rouges (*Genèse*, XXVII. 30-35).

b) f° 26 v°. *Jacob chez Laban.* — A gauche, Jacob en tunique bleue à dessins blancs, manteau brun maintenu par une fibule rose, chausses vertes et bottines grises. Devant lui, Rachel et Lia, l'une vêtue de brun avec un cercle blanc dans les cheveux, l'autre vêtue d'une robe grise avec une broderie d'or au cou. Derrière Jacob, un homme barbu vêtu d'une chemise à plis roses, d'un bliaud pourpre très foncé, d'un manteau bleu maintenu par une fibule rouge et un autre personnage la tête couverte d'un voile gris. Derrière ses filles, Laban, vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud bleu et d'un manteau brun, chaussé de marron. A son côté, sa femme en robe rouge. Derrière, une suivante en robe pourpre foncée et manteau bleu. Laban a la barbe et les cheveux bleus, les deux personnages derrière Jacob sont châtains, tous les autres sont blonds (*Genèse*, XXIX. 16-28).

Planche XXXII.

a) f° 27. *Joseph raconte son rêve à son père.* — Au centre de la peinture, sur une estrade rouge, un trône vert à siège vert mais d'un ton plus foncé, sur lequel est assis Jacob. Celui-ci est vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud brun,

Digitized by Google

d'un manteau bleu; il est chaussé de bleu. Sur sa tête une calotte verte. A sa gauche, Joseph en chemise à plis rouges, robe grise à broderies d'or et chausses grises. A côté de lui, la main sur son épaule, une femme assise sur le trône, dont le siège semble former un véritable banc, vêtue d'une chemise verte, d'une robe bleue, d'un manteau brun. A droite de Jacob, un vieillard en chemise à plis roses, bliaud brun, manteau gris foncé, chausses grises, puis un homme en bliaud bleu et manteau brun, chausses noires. En arrière, à gauche, de Jacob, quatre personnages dont une femme et un jeune homme vêtus de rouge. A droite de Jacob, au second plan, sept hommes, dont un apparaît vêtu de rouge, un autre de brun, un troisième de bleu. Deux ont la tête couverte d'un capuchon bleu, deux d'un bonnet rose. Jacob a les cheveux et la barbe châtains, Joseph est blond, les femmes le sont également. Trois des hommes ont des cheveux bleus, les autres les ont d'un châtain plus ou moins clair (*Genèse*, XXXVII. 10-11).

b) f° 28 v°. *Joseph vendu à Putiphar.* — Sur une estrade bleue, un trône gris à siège vert. Putiphar est assis, vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud bleu, les pieds chaussés de vert, la tête couverte d'un bonnet vert. Derrière lui, sa femme, en robe grise et manteau rouge, saisit par la main Joseph vêtu et chaussé de gris. Putiphar, le sceptre à manche rouge et à fleuron rouge et bleu appuyé sur la cuisse, tend au marchand ismaëlite une bourse bleue à cordons rouges. Le marchand, la tête couverte d'un voile blanc à plis marrons, est vêtu d'une chemise grise, d'un bliaud bleu, d'un manteau brun et porte des chausses vertes. Derrière lui un homme en chemise à plis rouges, bliaud rouge, manteau gris, un bonnet jaune sur la tête, les pieds chaussés de gris, tient par la lame une épée à pommeau et garde d'or, poignée noire et blanche, et lame verte (*Genèse*, XXXVII. 36).

Planche XXXIII.

a) f° 29. *Joseph et la femme de Putiphar.* — Sous un arc en plein cintre gris soutenu par deux colonnettes roses, à chapiteau et socle verts, tailloir, piédroit et base rouges, la femme de Putiphar en robe brune, un manteau bleu doublé d'une étoffe blanche à dessins bleus sur les épaules, les pieds chaussés de noir, tient des deux mains le manteau bleu doublé de rouge que Joseph vient de lui abandonner. Ce dernier est vêtu de brun et chaussé de gris. Tous deux sont blonds. Au-dessus de l'arc, un toit rose à lanterne bleue, rouge et grise, flanqué à droite et à gauche de deux maisons posées de biais, avec murs verts, toits gris, pignons rouges (*Genèse*, XXXIX. 11-13).

b) f° 30 v°. *Joseph mis en prison.* — A gauche deux gardes armés de lances, l'un en tunique bleue et houseaux gris, l'autre vêtu et chaussé de brun. Devant eux, un homme en tunique grise et chausses vertes lève sur Joseph un bâton rouge tout en poussant le fils de Jacob dans sa prison. Celle-ci est formée par une construction à plusieurs étages de couleurs variées, avec un un toit bleu, reposant sur deux hautes colonnettes mi-partie rouges et blanches, avec chapiteau et socle verts, tailloir, piédroit et base rouges. L'intérieur de la prison est peint en bleu sombre. Un garde a des cheveux verts, un autre est blond, le geôlier est châtain, Joseph, qui est vêtu de brun avec des houseaux gris foncé, a les cheveux blonds (*Genèse*, XXXIX. 20).

Planche XXXIV.

a) f° 31. *Joseph explique leurs songes au bouteiller et au pannetier.* — Une charpente polygonale bleue supportée par deux colonnettes grises à chapiteaux et socles verts, tailloirs, piédroits et bases rouges, supportant un toit rose flanqué de deux tourelles rondes, vertes, rouges, grises et roses. Dessous, assis sur une masse grise informe, Joseph, vêtu d'une chemise à plis rouges, d'une robe bleue à dessins rouges, d'un manteau brun, les pieds chaussés de vert. A côté, sur un banc jaune, ses deux compagnons de prison. L'un en bliaud brun et manteau bleu, l'autre en bliaud bleu et manteau brun. Tous deux sont également vêtus de chemises à plis rouges. L'un est chaussé

Digitized by Google

de noir, l'autre de vert. Joseph et son voisin sont blonds, l'autre a les cheveux verts (*Genèse*, XL. 8-15).

b) f° 32 v°. *Joseph mis par Pharaon à la tête du royaume.* — Sur une estrade à deux marches, l'une bleue et l'autre rouge, un trône gris à siège vert sur lequel est assis Pharaon. Le roi est vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud brun foncé brodé d'or au col et aux manches, d'un manteau brun clair, et chaussé de gris foncé. Il a la couronne d'or en tête et le sceptre d'or reposant sur la cuisse. De la main droite il tend un anneau d'or à Joseph. Ce dernier est vêtu d'une chemise dont une manche est à plis rouges et l'autre à plis verts, d'un bliaud brun et d'un manteau bleu semé d'étoiles blanches. Il est chaussé de vert. Dans ses cheveux il porte un cercle d'or et un personnage vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud rouge et d'un manteau brun foncé, une calotte rouge sur la tête et les pieds chaussés de gris, qui se trouve derrière lui, lui passe autour du cou une grosse corde d'or. En arrière, onze personnages, dont un, porteur d'un bonnet pointu de couleur rouge, est vêtu d'un bliaud brun et d'un manteau bleu et chaussé de gris, un autre, à côté de celui-ci, a un bliaud gris clair et des chausses bleues, un troisième plus en arrière, a un bliaud blanc à plis rouges. Près du roi, un homme barbu a un bliaud rouge et une calotte bleue sur la tête, un autre, de l'autre côté de Pharaon, un bliaud rouge et un manteau bleu. Les cheveux de ces divers personnages sont blonds, châtains, verts ou bleus (*Genèse*, XLI. 42).

Planche XXXV.

a) f° 33. *Joseph fait remplir les greniers.* — Une large cuve rose cerclée de deux douves mi-partie rouges et blanches. Deux serviteurs, l'un blond en tunique grise, l'autre barbu et le poil bleu, en tunique foncée et chemise verte, vident chacun un sac de blé. Tous deux portent des houseaux bruns foncés. En arrière, au milieu, Joseph, un cercle blanc dans les cheveux, vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu semé d'étoiles blanches, chaussé de bleu, un bâton rouge à la main. A sa droite un personnage barbu, à cheveux longs, vêtu d'une chemise verte, d'un bliaud bleu, d'un manteau brun, les pieds chaussés de vert. A sa gauche un personnage imberbe en bliaud brun (*Genèse*, XLI. 47).

b) f° 34 v°. *Arrivée des frères de Joseph en Égypte.* — Sur une plate-forme verte et blanche un trône vert à siège rose sur lequel est assis Joseph. Celui-ci, un cercle d'or dans les cheveux, est vêtu d'une chemise à plis bleus, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu. Il tient dans sa main un long bâton blanc. Derrière lui un jeune homme imberbe en chemise rouge et bliaud gris. Devant Joseph, un genou en terre, un homme barbu, vêtu d'un bliaud bleu à longues manches et d'un manteau brun à capuchon, un chapeau rouge accroché dans le dos, tient une longue bourse bleue. Derrière le personnage agenouillé, un jeune garçon vêtu de bleu, les pieds nus, chevauche, sans étriers, un chameau brun à licol rouge sellé d'une housse verte. A côté, un autre chameau brun sans licol. En arrière, sept hommes barbus, l'un coiffé d'un chapeau rose porte un bliaud rouge à longues manches et un manteau gris, son voisin a un bliaud gris et le voisin de ce dernier un bliaud brun. Sauf le personnage agenouillé qui est chaussé de gris, les autres personnages ont des chausses pourpres (*Genèse*, XLII. 5-13).

Planche XXXVI.

a) f° 35. *Joseph retient Siméon prisonnier.* — A gauche, Joseph, un cercle blanc dans les cheveux, vêtu d'une chemise à plis verts, d'un bliaud bleu, d'un manteau brun, chaussé de gris, tient à la main un bâton blanc. Devant lui, Siméon, en tunique rose et surcot sans manches bleu, a les mains enchaînées d'un anneau rose. Agenouillé devant Siméon, un jeune garçon en tunique rouge et chausses pourpres, lui enchaîne les pieds, chaussés de pourpre, dans des fers bleus. Un personnage à la barbe et aux cheveux bleus, vêtu d'une tunique et d'un surcot gris, maintient

Digitized by Google

Siméon en le tenant par la ceinture. A droite, agenouillés, sept frères de Joseph, les deux du premier plan sont vêtus, l'un d'un bliaud brun et d'un manteau bleu, l'autre d'un bliaud rouge et d'un manteau gris. On ne voit des cinq autres que la tête, l'un d'entre eux l'a couverte d'un voile rose, un autre élève, dans un geste de supplication, deux bras couverts de manches à plis rouges (*Genèse*, XLII. 20-25).

b) f° 36 v°. *Les fils de Jacob demandent Benjamin à leur père.* — Sur une plate-forme blanche un trône vert à siège rouge sur lequel est assis Jacob. La barbe et les cheveux bleus, vêtu d'un bliaud brun, d'un manteau bleu, les pieds chaussés de pourpre, le patriarche déchire son vêtement. Derrière lui, une femme blonde en robe grise. Devant lui, cinq de ses fils, dont trois au premier plan. L'un est vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu agrafé sur l'épaule par une fibule pourpre, et chaussé de vert. Un autre porte sur la tête un chapeau gris. Il est vêtu d'une chemise à plis rouges, d'un bliaud bleu, d'un manteau brun clair, et chaussé de gris. Un troisième, en bliaud rouge et manteau bleu, tient par la lame une épée à poignée rouge et blanche. Il est chaussé de pourpre (*Genèse*, XLII. 29-36).

Planche XXXVII.

a) f° 37. *Joseph mange avec ses frères.* — Une table rectangulaire couverte d'une nappe blanche à plis verts, sur laquelle sont disposés deux larges coupes d'or contenant chacune un poisson bleu, un pain blanc rond et trois demi-pains de la même espèce. Derrière, debout, Joseph et ses frères. A gauche, Joseph, en bliaud brun et manteau bleu, un cercle rouge dans les cheveux, chaussé de vert, offre une coupe d'or à Benjamin vêtu d'un bliaud brun, d'un manteau rouge et chaussé de jaune. A côté de ce dernier, un vieillard aux cheveux et à la barbe d'un bleu très pâle est vêtu d'un bliaud bleu et d'un manteau brun et chaussé de jaune. Puis vient un personnage barbu, au poil bleu foncé, vêtu d'un bliaud rouge et d'un manteau brun, chaussé de vert, qui tient une coupe d'or. Enfin un personnage barbu, au poil châtain, en bliaud brun et manteau bleu chaussé de jaune, coupe un pain rond et blanc avec un couteau à manche d'or. En arrière trois autres personnages dont un, coiffé d'une calotte bleue, est vêtu d'un bliaud blanc à plis bleus (*Genèse*, XLIII. 32-34).

b) f° 38 v°. *Joseph fait arrêter Benjamin.* — A droite, Joseph, un cercle rouge dans les cheveux, vêtu d'une chemise rouge, d'un bliaud brun foncé, d'un manteau bleu, les pieds chaussés de marron, tient un bâton blanc à la main. Devant lui, Benjamin en tunique brune et et chausses jaunes. Au premier plan quatre sacs, trois bancs à plis verts, et un gris. Ce dernier est ouvert et un jeune homme blond, vêtu de bleu, les jambes couvertes de houseaux verts, en sort une coupe d'or. En arrière, un groupe de cinq personnages, l'un barbu en bliaud bleu et manteau brun, un autre avec un manteau brun à capuchon, un troisième la tête couverte d'un chapeau bleu. Enfin deux chameaux l'un brun et l'autre bleu (*Genèse*, XLIV. 1-2).

Planche XXXVIII.

a) f° 39 v°. *Joseph se fait reconnaître de ses frères.* — Une charpente polygonale grise supportant un toit bleu flanqué de deux tourelles vertes, rouges et bleues à toit vert. En dessous, à droite, Joseph, un cercle vert dans les cheveux, est vêtu d'une chemise à plis verts, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu, les pieds chaussés de gris. Devant lui Benjamin, en tunique bleue, et chausses pourpres, s'agenouille. Derrière ce dernier les dix frères imitent son geste. Trois d'entre eux, au premier plan, sont vêtus, l'un d'une chemise à plis bleus, d'un bliaud bleu, d'un manteau brun, les pieds chaussés de gris; un autre a un bliaud rouge, un manteau gris et des chausses pourpres; un troisième a un bliaud brun et un manteau bleu (*Genèse*, XLV. 3).

b) f° 40. *Joseph présente ses frères à Pharaon.* — A droite, sur une plate-forme verte, un trône gris à siège vert sur lequel est assis Pharaon. Il est vêtu d'une chemise à plis rouges,

Digitized by Google

d'un bliaud bleu, d'un manteau brun, ses pieds sont chaussés de pourpre. Il a la couronne rouge, sans fleurons sur sa tête et tient un sceptre à hampe grise fleuri d'une double acanthe rouge, bleue et grise. A côté de lui, Joseph, un cercle blanc dans les cheveux, porte un bliaud à longues manches de couleur verte, un surcot rouge, un manteau gris doublé d'hermine. Ses pieds sont chaussés de jaune. Devant Pharaon, l'enfant Benjamin en tunique bleue et chausses pourpres. Derrière, les onze autres frères. Joseph pose son bras sur le cou de l'un d'entre eux, vêtu d'une chemise à plis, d'un bliaud bleu, d'un manteau brun, les pieds chaussés de gris. Un autre porte un bliaud blanc à plis rouges et un manteau rose; il a les pieds chaussés de pourpre (*Genèse*, XLIV. 18).

Planche XXXIX.

a) f° 41 v°. *Les fils de Jacob annoncent à leur père que Joseph est vivant.* — Assis sur une masse grise informe, à gauche, Jacob, les cheveux et la barbe d'un bleu clair, vêtu d'une chemise à plis bleus, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu, les pieds chaussés de pourpre, s'appuie sur une béquille blanche. Derrière lui, une femme blonde en robe grise. Devant lui, huit de ses fils. L'un, en chemise à plis bleus, bliaud bleu, manteau brun, les pieds chaussés de gris, lui tient un discours. A côté de l'orateur on voit la tête blonde de Benjamin. Derrière lui, un autre frère en bliaud rouge et manteau gris est chaussé de pourpre. A l'arrière-plan, les autres frères montrent leurs têtes, l'un est coiffé d'un chapeau bleu, un autre d'une calotte verte, un dernier porte un voile blanc à plis verts (*Genèse*, XLV. 25-28).

b) f° 42. *Arrivée de Jacob en Égypte.* — A droite, un cercle vert dans les cheveux, vêtu d'une chemise à plis (verts?), d'un bliaud brun, d'un manteau bleu, les pieds chaussés de gris, Joseph se tient debout, accompagné d'un personnage imberbe vêtu de brun, chaussé de vert. Devant lui se tient Jacob monté sur un chameau brun, dont le harnachement consiste en une selle blanche et jaune à pommeau et dossier rouge, étriers gris triangulaires, croupière et poitrail gris, licol blanc et rouge. Le patriarche porte une longue chemise verte, un bliaud brun et un manteau bleu attaché sur l'épaule par une fibule pourpre. Ses pieds sont chaussés de pourpre et il porte sur la tête un large chapeau rose. En arrière, cinq de ses fils, dont un en chemise verte, bliaud rouge et manteau gris, porte sur la tête une calotte bleue clair et aux pieds des chaussures grises (*Genèse*, XLVI. 29).

Planche XL.

a) f° 43 v°. *Joseph présente son père à Pharaon.* — Sur une plate-forme rouge, un trône bleu pâle à siège vert sur lequel est assis Pharaon. Celui-ci est vêtu d'une chemise rouge, d'un bliaud bleu et d'un manteau brun. Il est chaussé de gris foncé, porte sur la tête une couronne rouge à fleurons et tient à la main un sceptre à hampe grise fleuri d'une acanthe rouge et bleu. Derrière lui on aperçoit un personnage chauve et barbu vêtu de vert. Devant lui Joseph, un cercle d'or dans les cheveux, vêtu d'une chemise à plis (bleus?), d'un bliaud bleu, d'un manteau brun clair, les pieds chaussés de pourpre, se tient à côté de son père. Jacob est vêtu d'une chemise à plis bleus, d'un bliaud brun, d'un manteau bleu. Il a les pieds chaussés de gris. Derrière lui un de ses fils en chemise à plis bleus, bliaud rouge, manteau gris clair. A l'arrière-plan, six autres fils dont les têtes seules apparaissent (*Genèse*, XLVII. 6-10).

b) f° 44. *La mort de Jacob.* — Au premier plan, sur un lit recouvert d'un drap blanc à plis verts, Jacob est couché tout nu, un drap brun foncé jeté sur lui. Assis à côté de son lit, cinq de ses fils. De gauche à droite : un en costume bleu, Joseph, un cercle rouge dans les cheveux, en bliaud bleu à points rouges et manteau brun, un autre frère en bliaud brun, un autre en bliaud brun et manteau rouge, un dernier en bliaud brun et manteau bleu. En arrière, sept autres frères dont les têtes seules sont visibles. Deux rideaux blancs à plis verts encadrent le haut de la scène (*Genèse*, XLIX. 28).

Digitized by Google

Planche XLI.

a) f° 45 v°. *Moyse sauvé des eaux.* — A gauche, la couronne rouge à fleurons sur la tête, vêtue d'une robe brun foncé et d'un manteau bleu doublé d'hermine, se tient la fille de Pharaon. Devant elle, une suivante en robe d'un brun très foncé, les pieds chaussés de marron, se penche vers l'enfant Moïse emmailloté de brun dans sa corbeille, tandis qu'une autre suivante, vêtue de bleu, les pieds dans l'eau, le montre du doigt. Les deux suivantes ont des cercles rouges dans les cheveux. Dans le fond, trois arbres, dont l'un porte des fruits jaunes (*Genèse*, II. 5-6).

b) f° 46. *Moyse et la couronne de Pharaon.* — Sur une plate-forme verte un trône gris à siège verdâtre sur lequel est assis Pharaon, sans couronne, son sceptre à hampe verte fleurie d'une double acanthe rouge et bleue à la main. Il porte une chemise à plis violets, un bliaud brun, un manteau bleu, des chaussures gris foncé. A sa gauche, trois personnages dont un est vêtu d'une chemise à plis violets, d'un bliaud rose, d'un manteau jaune, et chaussé de pourpre. A la droite de Pharaon, sa fille, la couronne d'or en tête, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge, les pieds chaussés de pourpre, présente à son père le jeune Moyse, en tunique grise et chausses jaunes, qui tient dans ses mains la couronne rouge à fleurons. Derrière la princesse apparaît une suivante (Pierre le Mangeur, *Historia Scholastica.* Lib. *Exodi*, cap. V).

Planche XLII.

a) f° 47 v°. *Moyse tue l'Égyptien.* — Moyse, en bliaud bleu et manteau brun, transperce de sa lance au manche blanc et rouge l'Égyptien, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rose, qui saisit par les cheveux l'Israélite. Ce dernier porte un bliaud brun, un manteau bleu, des chausses pourpres. Tous trois portent une chemise à plis (bleus ?). Moyse et l'Égyptien sont chaussés de gris. Au fond, deux arbres (*Exode*, II. 12).

b) f° 48. *Le mariage de Moyse.* — Moyse, deux cornes rouges sortant de ses cheveux, vêtu comme dans la peinture précédente, tient un bâton blanc terminé par un trèfle de même couleur. Devant lui, Sephora en robe bleue serrée à la taille par une ceinture rouge, les pieds chaussés de pourpre. Jethro, en robe rose, un voile blanc à plis rouges sur la tête, se tient près d'elle et derrière lui on voit une femme en robe bleue et manteau rose (*Exode*, II. 21).

Planche XLIII.

a) *La création d'Ève.* — Psautier de Blanche de Castille. Manuscrit 1186 de la Bibliothèque de l'Arsenal, f° 10.

b) *Femme agenouillée devant une sainte* (*sainte Claire* ?). — Psautier flamand de la fin du XIIe siècle auquel aurait été ajouté quelques peintures, et conservé aujourd'hui dans la Bibliothèque Pierpont Morgan à New York (ms. 26). La notice consacrée à ce manuscrit dans le catalogue (pp. 52-54) n'a pas remarqué que si le manuscrit a été exécuté à la fin du XIIe siècle, vers l'année 1200, il faut de toute évidence que les peintures représentant saint François, saint Dominique et la peinture reproduite ici soient des additions. Il serait peut-être plus sage d'abaisser la date du manuscrit.

Planche XLIV.

a) *La Nativité.* — Psautier d'origine flamande du début du XIIe siècle. Manuscrit 62 (Laing. 11) de la Bibliothèque de l'Université d'Edimbourg, f° 6 v°. Cf. C. R. Borland. *A descriptive catalogue of the Western Mediaeval Manuscripts in Edinburgh University Library*, Edimbourg, 1916, in-8°, pp. 110-112.

b) *Dieu de Majesté.* — f° 8 v° du même manuscrit.

Planche XLV.

a) *La Genèse.* — Initiale du premier livre de la Bible exécuté au XIIIe siècle pour l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras et conservée aujourd'hui à la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer (ms. 5).

Digitized by Google

C'est un I dont l'intérieur est formé de 26 médaillons et demi-médaillons contenant des scènes de la Genèse et disposés dans l'ordre suivant.

Les bons anges — Majesté — Les mauvais anges.

Adam et Ève mis dans le paradis (2 demi-médaillons).

Création (1er jour).

Tentation. Péché originel.

Création (2e jour).

Expulsion du Paradis. Adam et Ève reçoivent des vêtements.

Création (3e jour).

Ève file. Adam bêche.

Création (4e jour).

Sacrifice d'Abel. Sacrifice de Caïn.

Création (5e jour).

Meurtre d'Abel. Caïn devant Dieu.
Création d'Ève. La lutte de Jacob.
Songe d'Abraham.
Ruse de Jacob. Esaü et Isaac
L'arche de Noé.

b) *La Genèse.* — Initiale du premier livre de la Bible exécutée entre 1224 et 1253 pour Robert de Bello, abbé du monastère de Saint-Augustin à Canterbury, et conservée aujourd'hui au British Museum (*Burney* ms. 3). Cf. *Palæographical Society*, I, pl. 73-74. C'est un I majuscule dont l'intérieur est rempli de 13 médaillons illustrant la Genèse et disposés dans l'ordre suivant.

Création (1er jour).
Création (2e jour).
Création (3e jour).
Création (4e jour).
Création (5e jour).
Création d'Ève. Adam et Ève dans le Paradis — Adam devant Dieu — Adam bêche. Tentation. Expulsion du Paradis. Ève file. La Trinité. Arche de Noé. Tour de Babel. Sacrifice d'Abraham.

Planche XLVI.

a) *Adam et Ève après le péché.* — Manuscrit A. Huth, f° 1 v°. Au-dessus est écrite la légende suivante : « Adam se repont e eve por le pume ».

Expulsion du Paradis. — Même manuscrit, f° 2 v°. Au-dessus est écrit : Adan e Eve hors de paradis ».

Planche XLVII.

a) *La Nativité.* — Manuscrit de M. François Carnot. Au-dessous de la peinture se lit la légende suivante : « La gesine nostre dame ».

b) *Sainte Ursule et ses compagnes.* — Même manuscrit. Au-dessous est écrit : « S. Visele et se compaignie ».

Robert Fantier

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

LES MANUSCRITS A MINIATURES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE DIJON

Pages.

Chapitre I. — Les manuscrits cisterciens 5

Chapitre II. — Manuscrits divers 23

Planches I à XVIII.

LA BIBLE HISTORIÉE TOUTE FIGURÉE DE LA JOHN RYLANDS LIBRARY

Chapitre I. — Histoire et description du manuscrit 34

Chapitre II. — Les sources d'inspiration de l'artiste 40

Chapitre III. — Les procédés techniques de l'artiste 47

Chapitre IV. — Le style de l'artiste. Le paysage 53

Chapitre V. — Le style de l'artiste. Les personnages 58

Chapitre VI. — Psautier ou Bible ? 66

Description des Planches 77

Planches XIX à XLVII.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

Digitized by Google

Bulletin de la S. F. R. M. P. 1923.

Phototypie Barry.

PSAUTIER DE SAINT ROBERT
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 30, fol. 10vo*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

BIBLE LATINE DITE DE SAINT ÉTIENNE HARDING

(*Bibl. publique de Dijon, ms. 14, ff. 76 et 158*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

LÉGENDAIRE DE CITEAUX

(Bibl. publique de Dijon, ms. 641, ff. 40vo et 66).

Digitized by Google

Digitized by Google

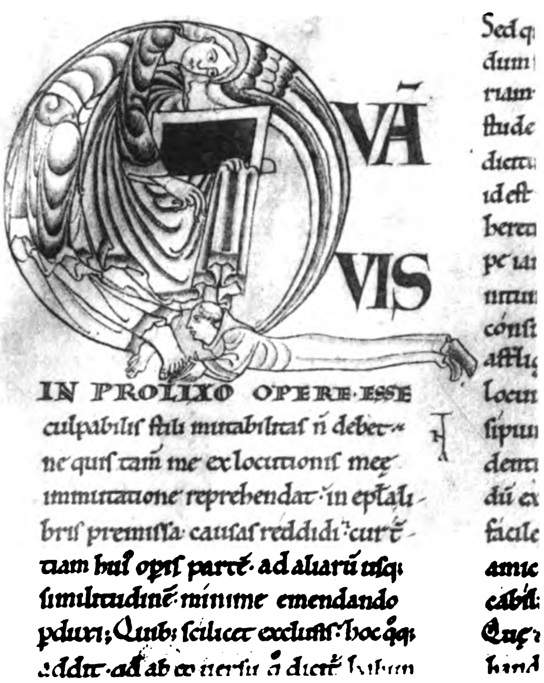
Bulletin de la S. F. R. M. P. 1923.

Phototypie Barry.

SAINT GRÉGOIRE
Moralia in Job
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 168, fol. 4vo*)

Digitized by Google

Digitized by Google



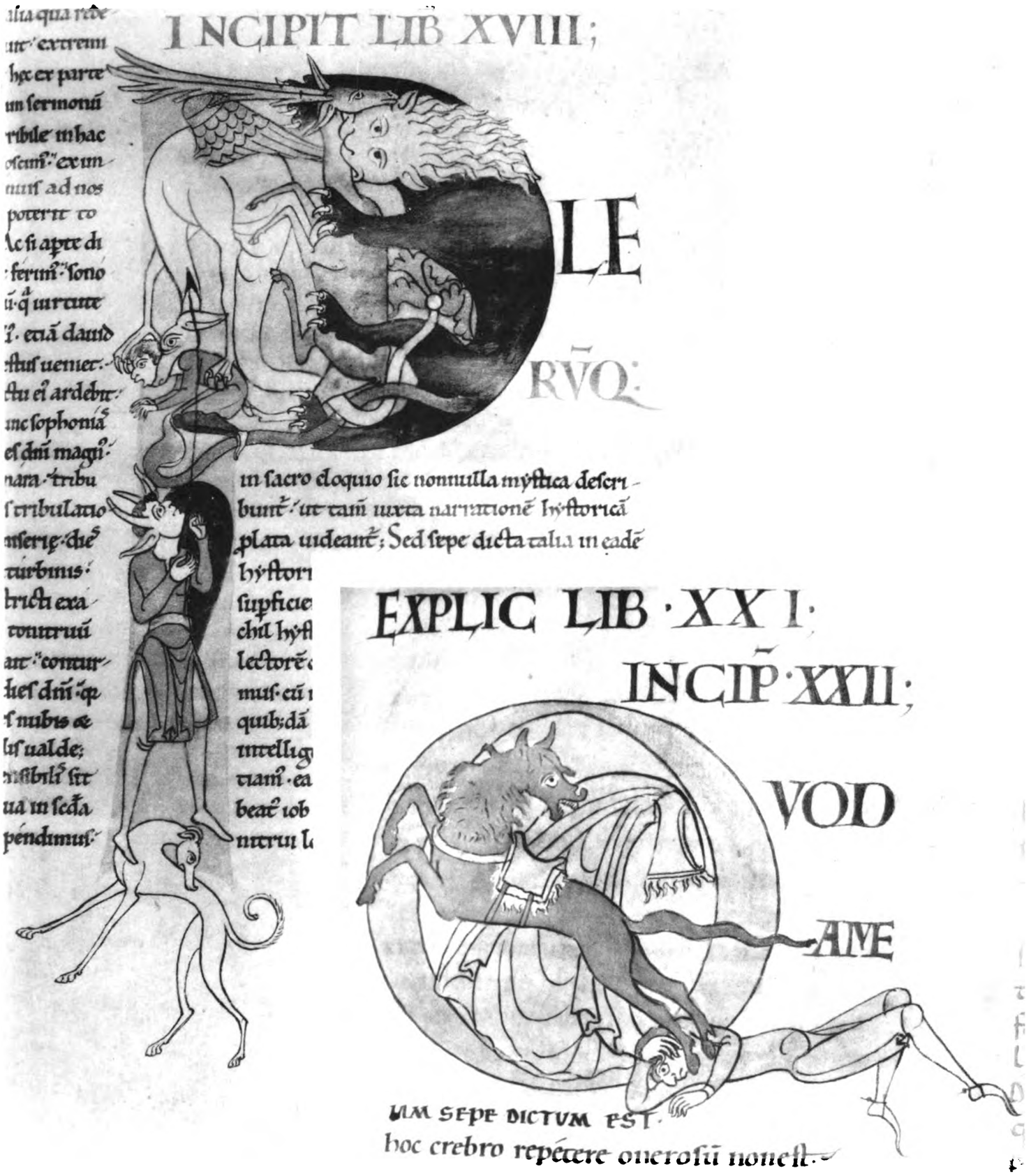
Phototypie Barry.

SAINT GRÉGOIRE

Moralia in Job

(*Bibl. publique de Dijon, ms. 170, ff. 6vo, 20, 32 et 59*).

Digitized by Google

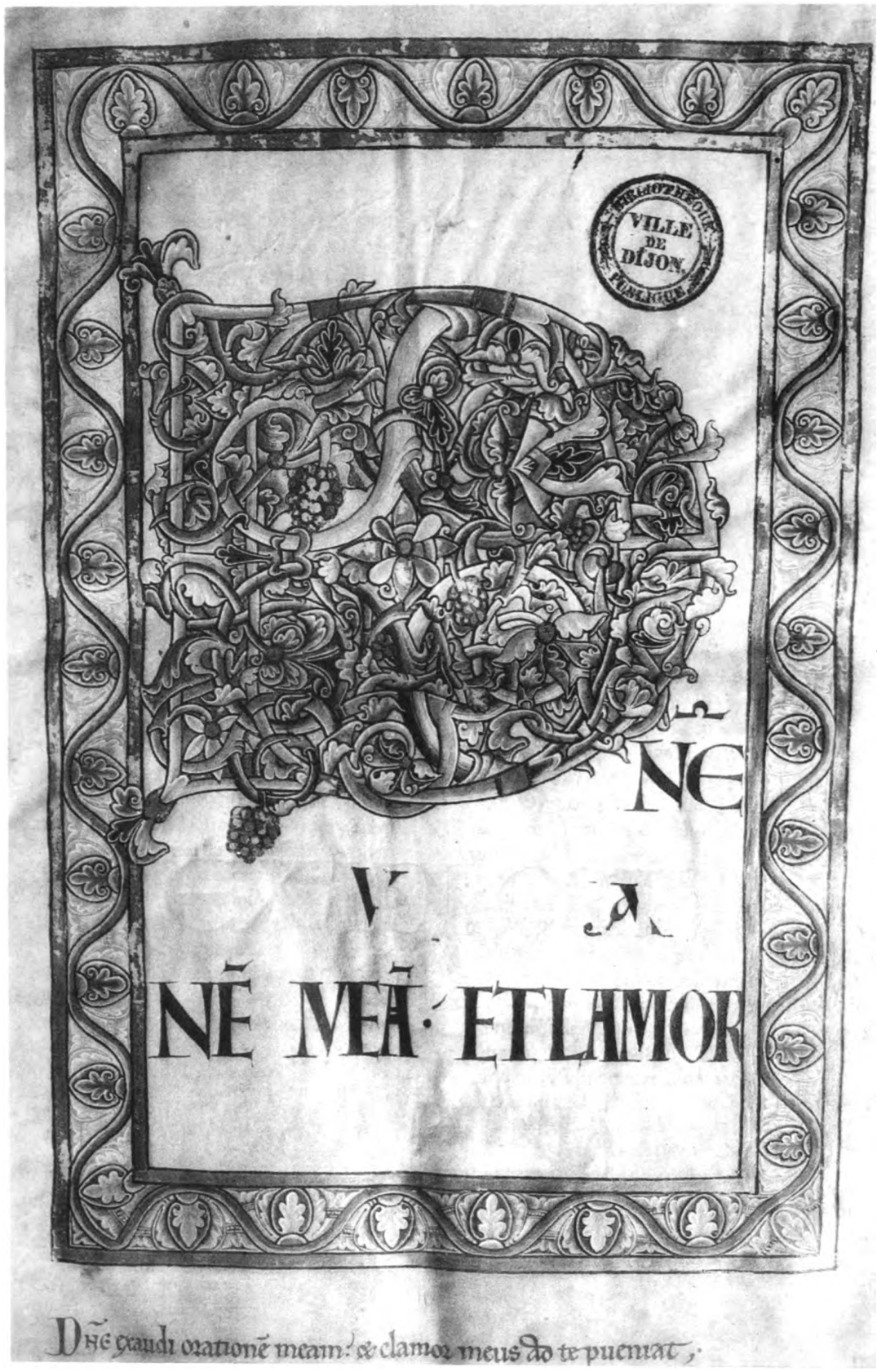


Photolypie Barry.

SAINT GRÉGOIRE
Moralia in Job
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 173, ff. 7 et 47*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

SAINT AUGUSTIN
In Psalmis
(Bibl. publique de Dijon, ms. 147, fol. 3)

Digitized by Google

Digitized by Google

Bulletin de la S. F. R. M. P. 1923.

Phototypie Barry.

SAINT JÉROME
Commentaires sur les Prophètes
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 132, fol. 2*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

SAINT JÉROME

Commentaires sur Isaïe

(*Bibl. publique de Dijon, ms. 129, fol. 4vo*)

Digitized by Google

Digitized by Google

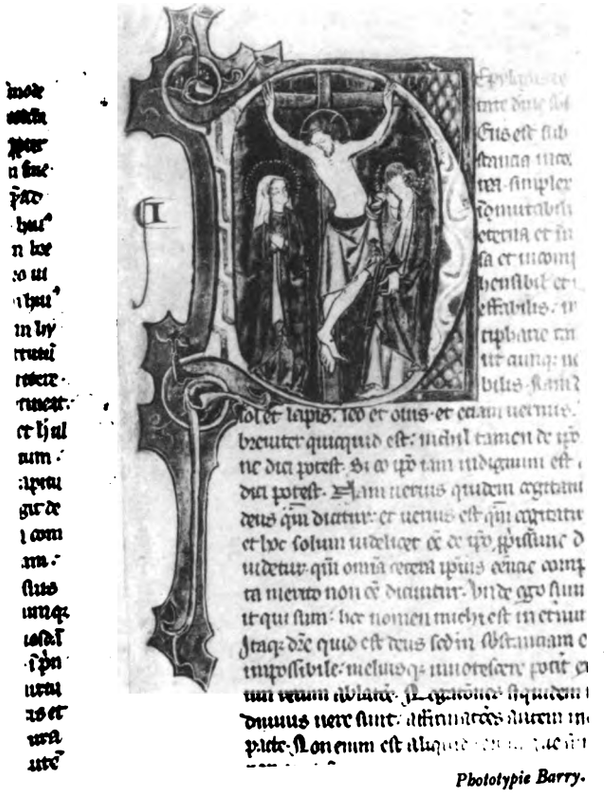
Phototypie Berry.

MARTYROLOGE A L'USAGE DE CITEAUX
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 633, ff. 1vo et 2*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Bulletin de la S. F. R. M. P. 1923.



Phototypie Barry.

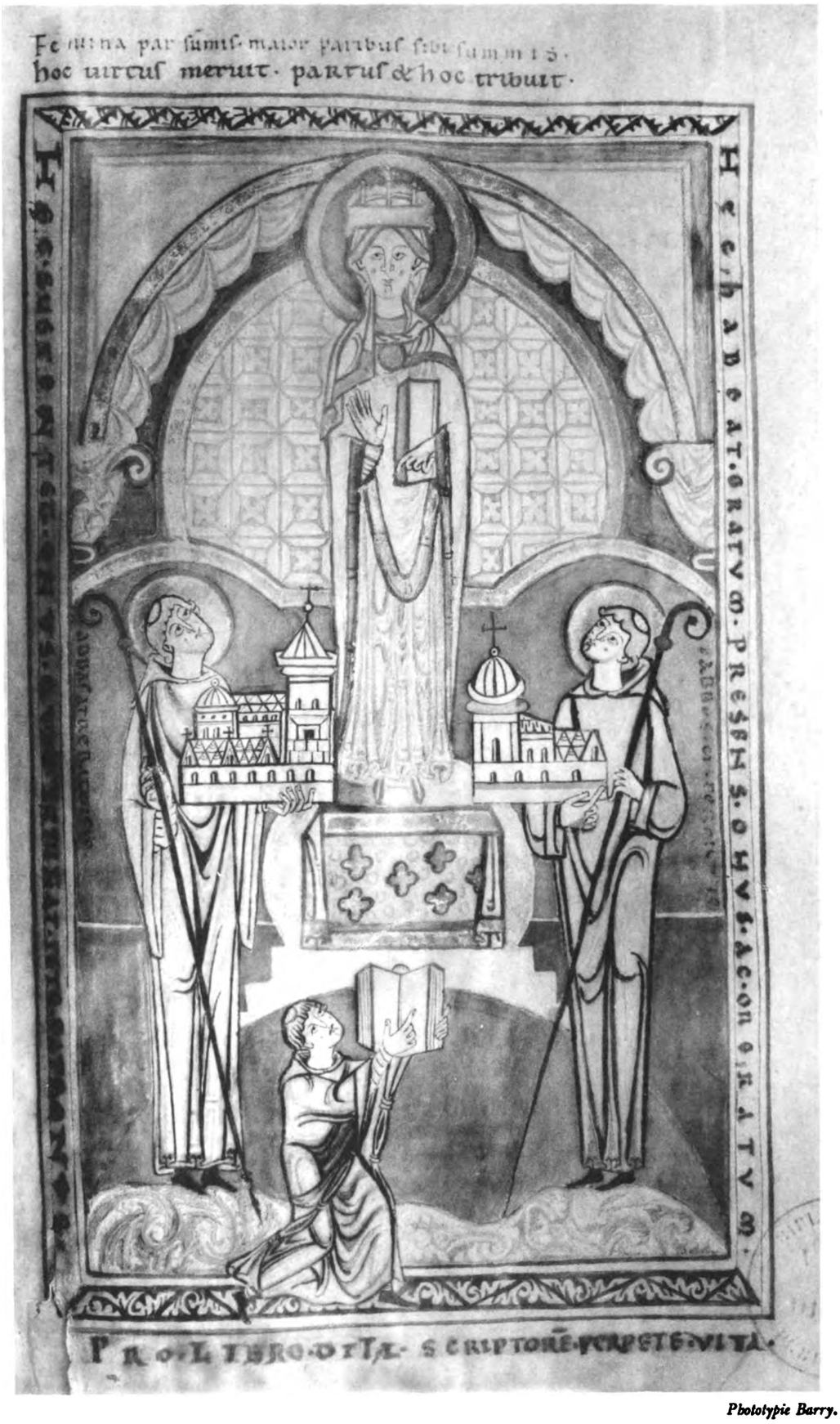
VINCENT DE BEAUVAIS

Speculum historiale

(*Bibl. publique de Dijon, ms: 568, ff. 9 et 15*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

SAINT JÉROME
Commentaires sur Jérémie
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 130, fol. 104*).

Digitized by Google

Digitized by Google

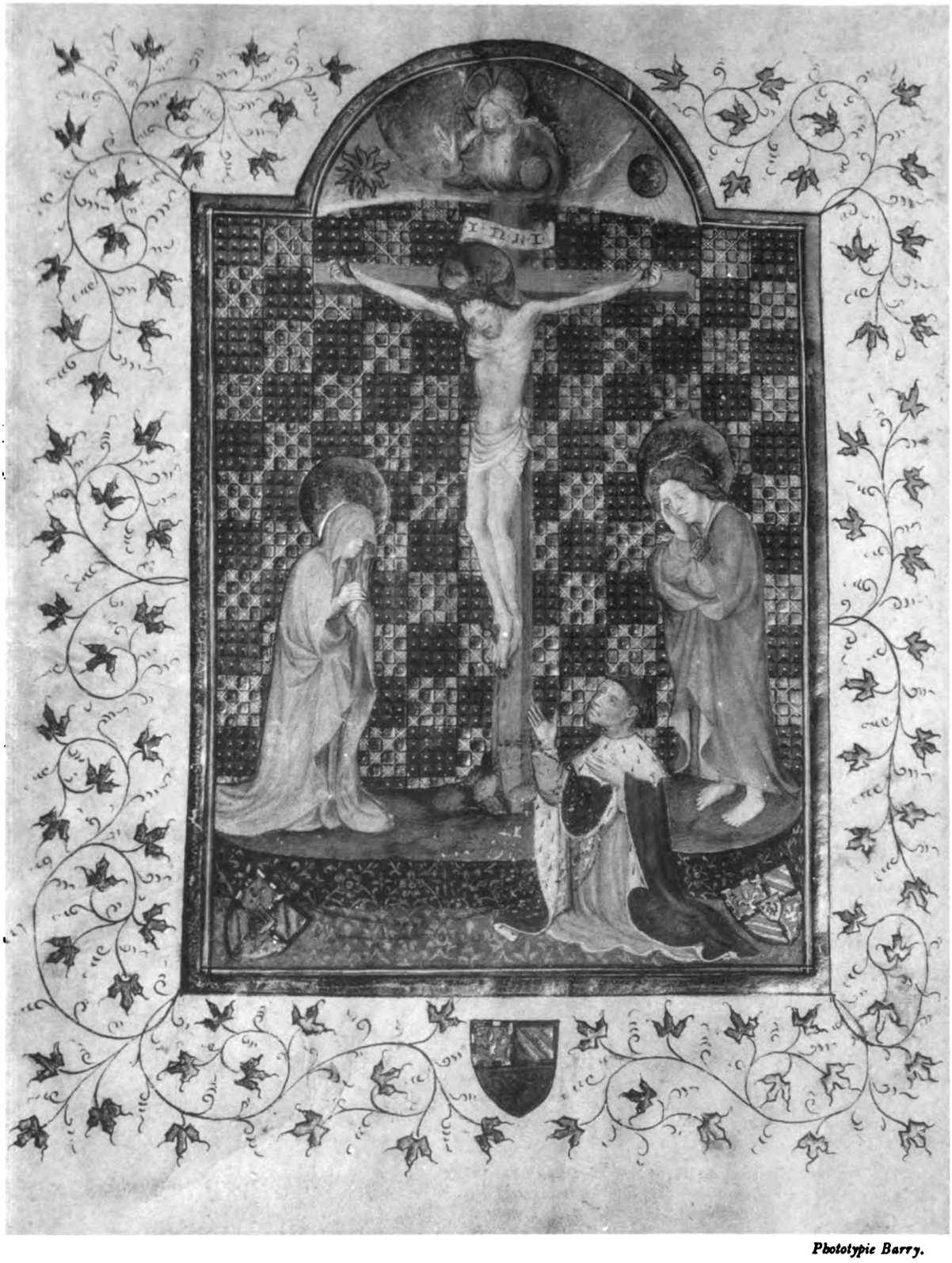
Photolypie Barry.

BIBLE DE SAINT-BÉNIGNE

(*Bibl. publique de Dijon, ms. 2, ff. 101v° et 246*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

CARTULAIRE DE LA VILLE DE DIJON
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 740, fol. 1ro*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

ROMAN DU SAINT GRAAL
(*Bibl. publique de Dijon, ms. 527, fol. 1*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

VIRGILE

Commentaires de Servius.

(*Bibl. publique de Dijon, ms. 493, fol. 1*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

VIRGILE

Églogue I. Églogue IV.

(*Bibl. publique de Dijon, ms. 493, ff. 3vo et 9*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

VIRGILE

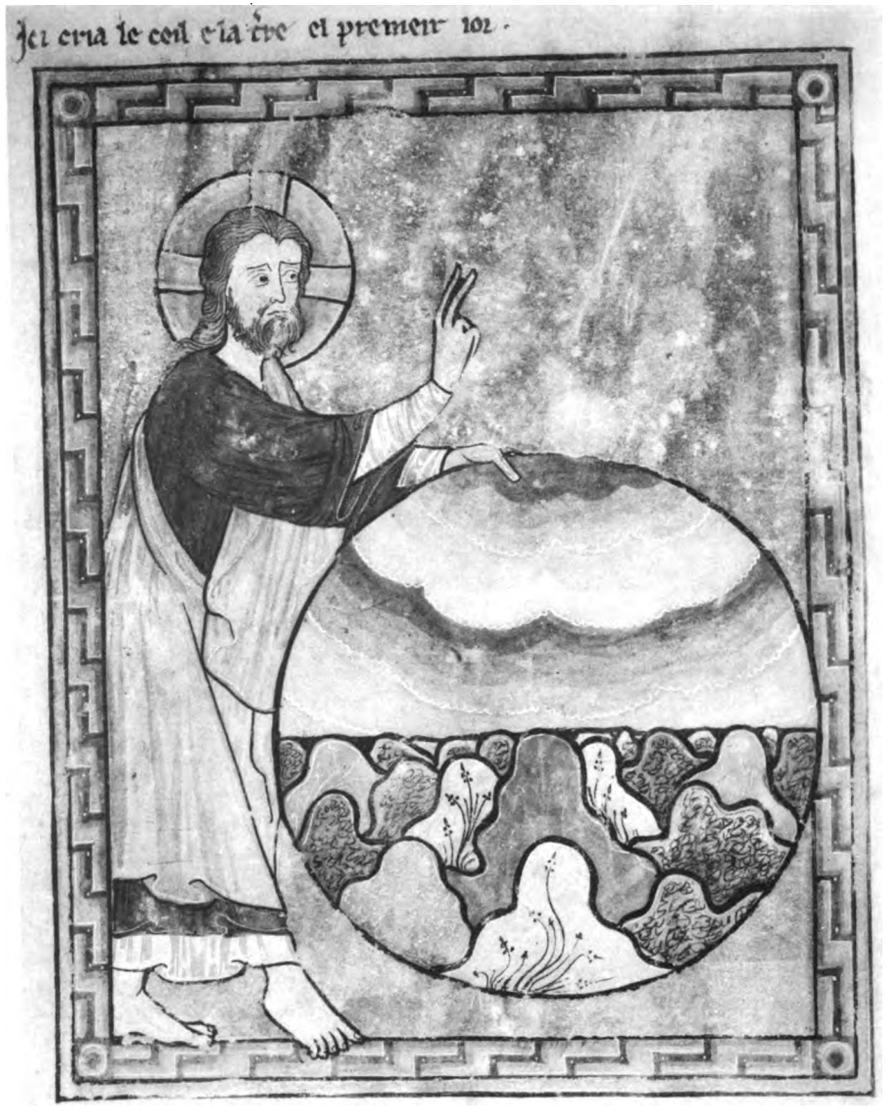
Enéide, livre IV.

Énéide, livre X.

(*Bibl. publique de Dijon, ms. 493, ff. 99vo et 179vo*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

Bible en images.

(Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 1 v° et 2.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 3 et 4 v°.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 5 v° et 6.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Photolypie Barry

Bible en images.

(Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 7 vº et 8.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 9 vº et 10.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

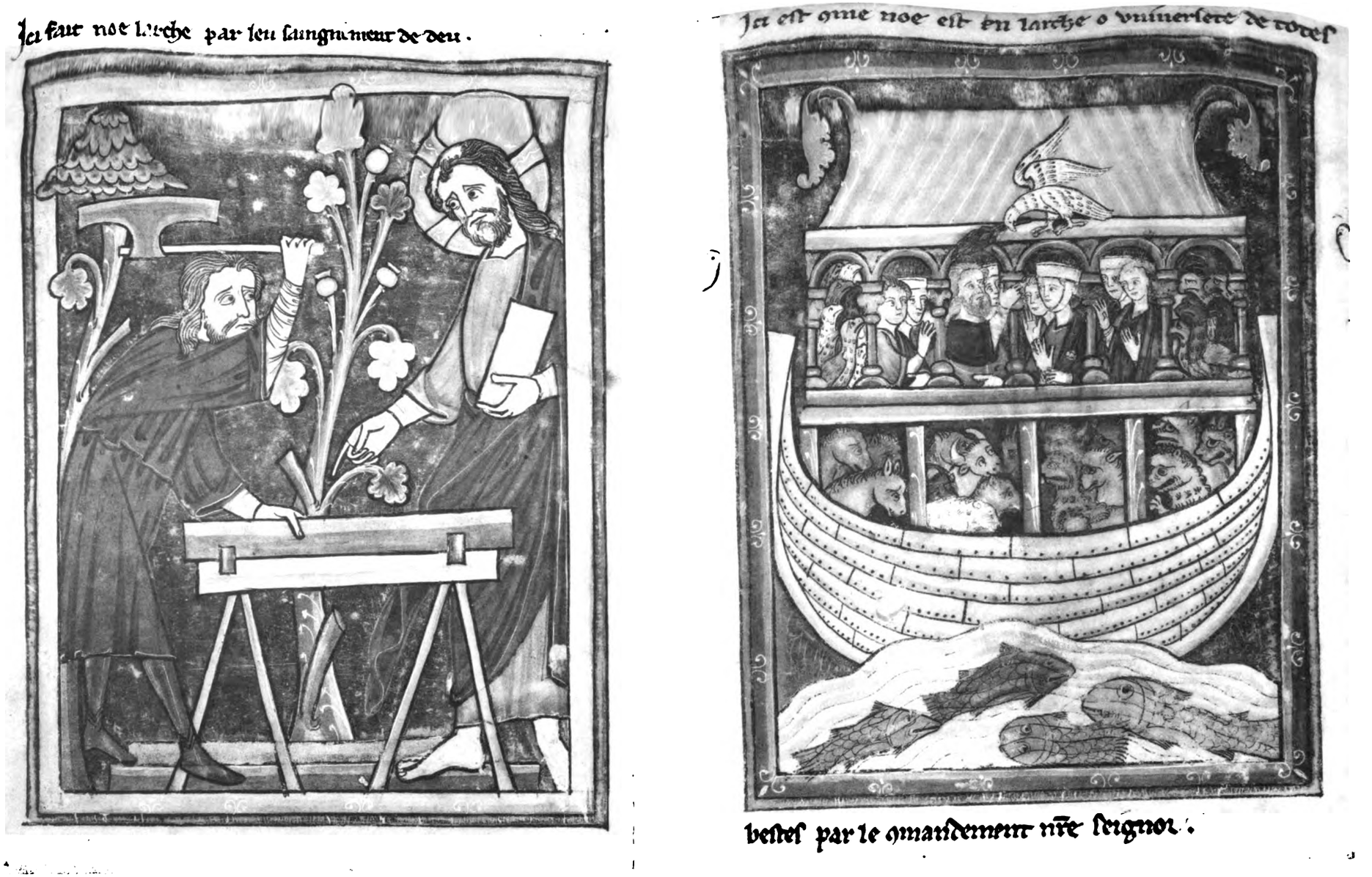
Photolypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 11 v° et 12.*)

Digitized by Google

Digitized by Google



Photolypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 13 v° et 14.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 15 v° et 16.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

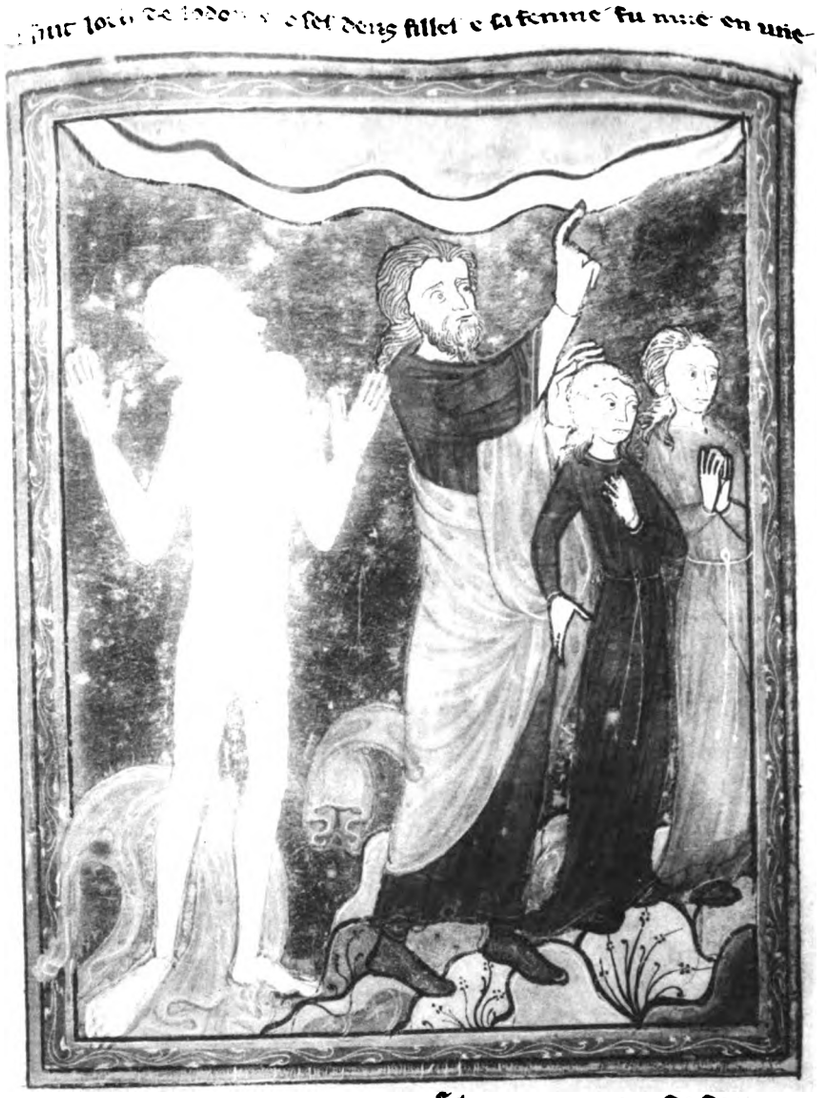
Phototypie Barry

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 17 vº et 18.*)

Digitized by Google

Digitized by Google



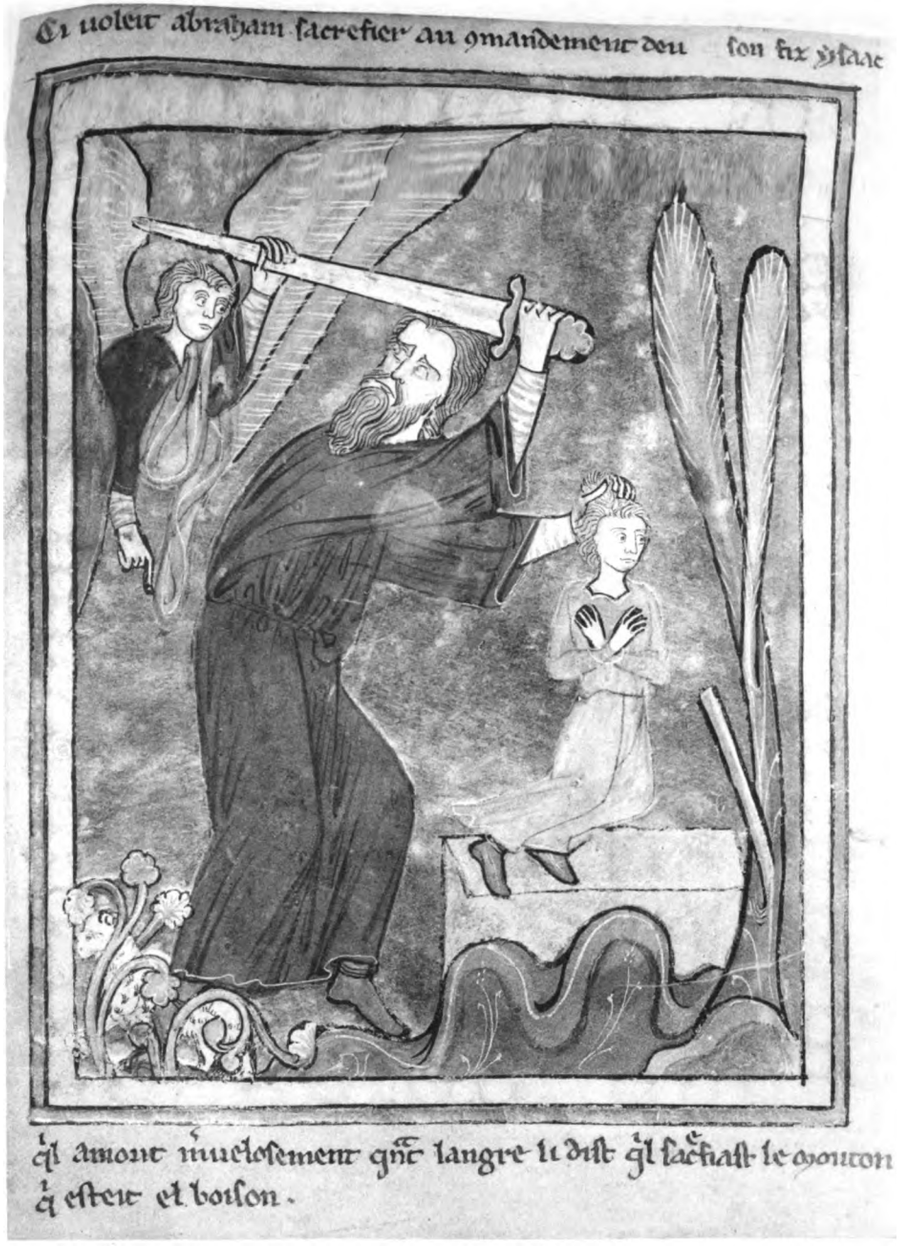
Phototypie Barry.

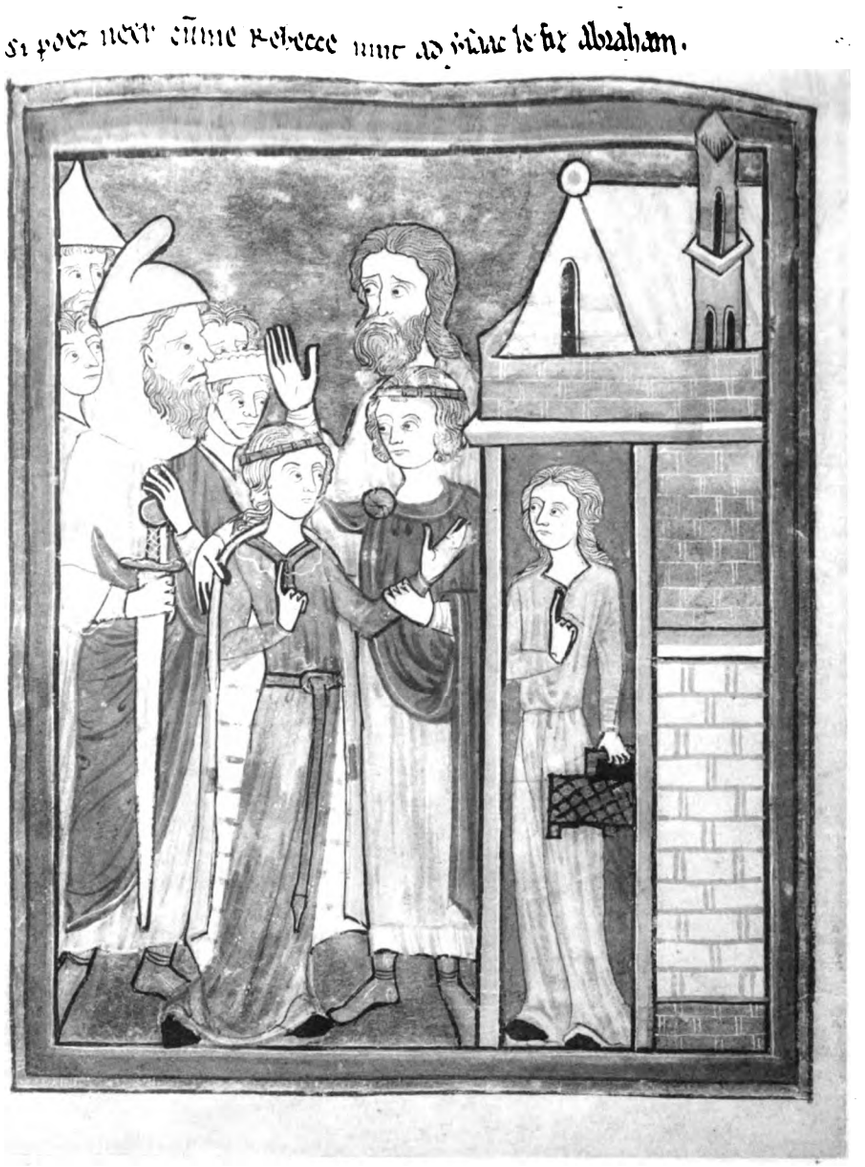
Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 19 v° et 20.*)

Digitized by Google

Digitized by Google





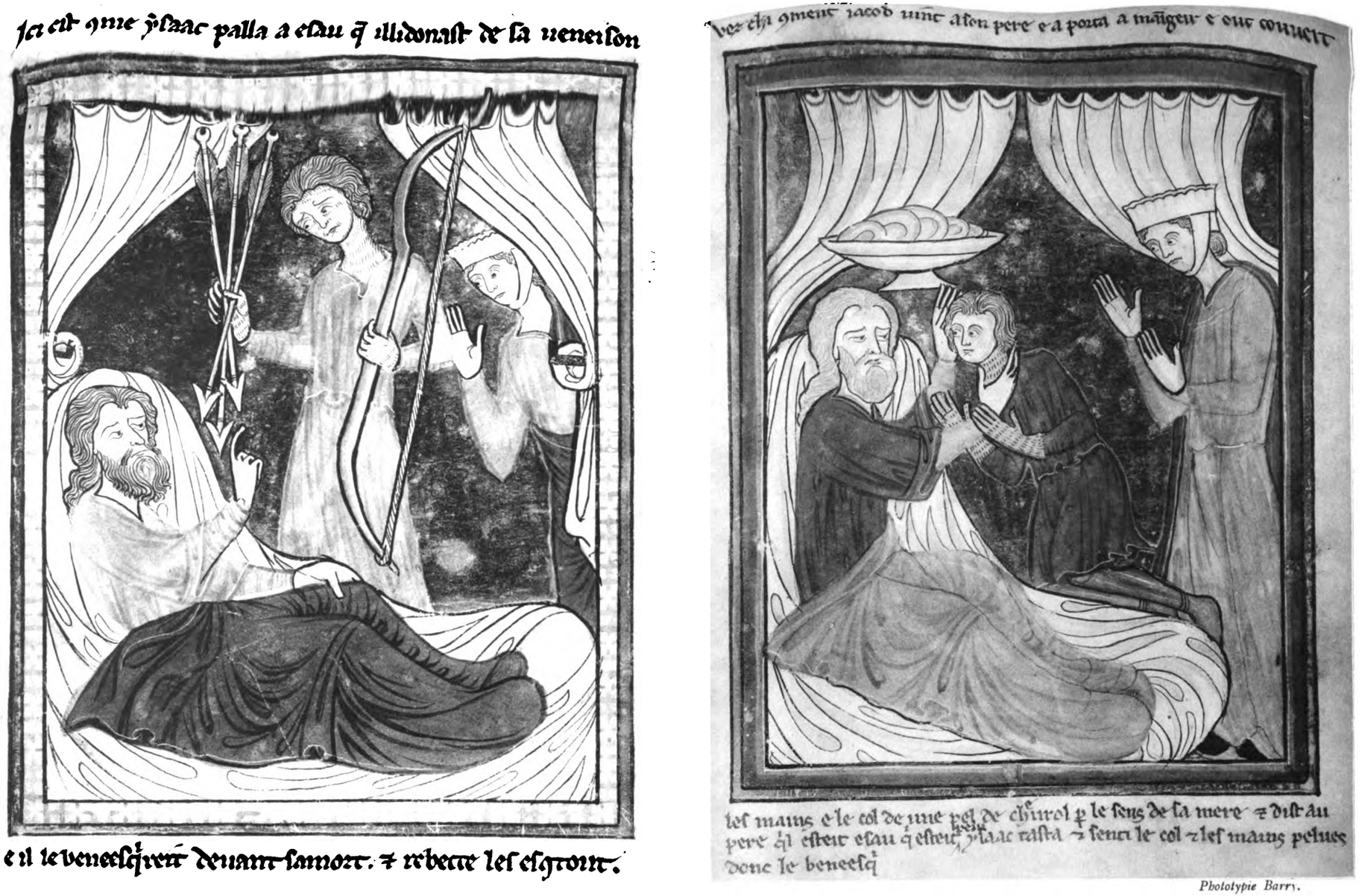
l'hototypie Barry

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 21 v° et 22.*)

Digitized by Google

Digitized by Google



Photolypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands, Library, ms. franç. n° 5, ff. 23 v° et 24.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 25 vº et 26 vº.*)

Phototypie Barry.

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 45 vº et 46.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

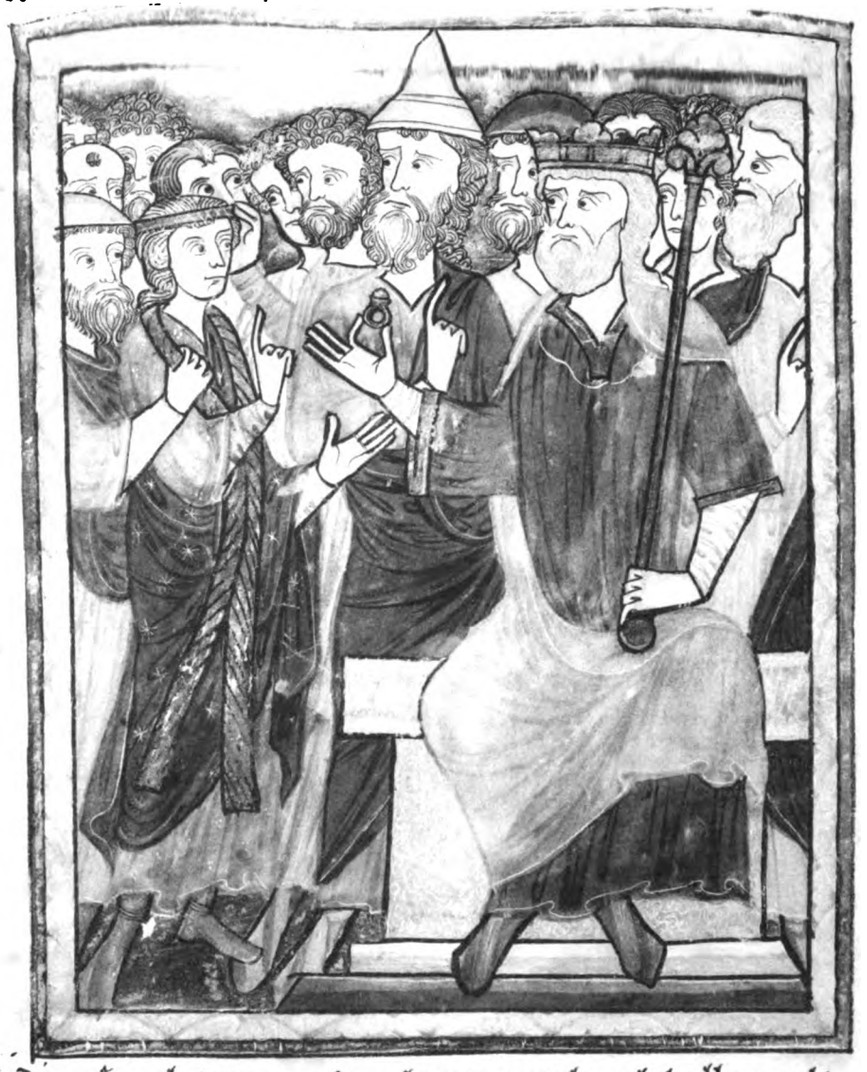
Phototypie Barry.

Bible en images.

(Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 29 et 30 v°.)

Digitized by Google

Digitized by Google



Photolypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 31 et 32 vº.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

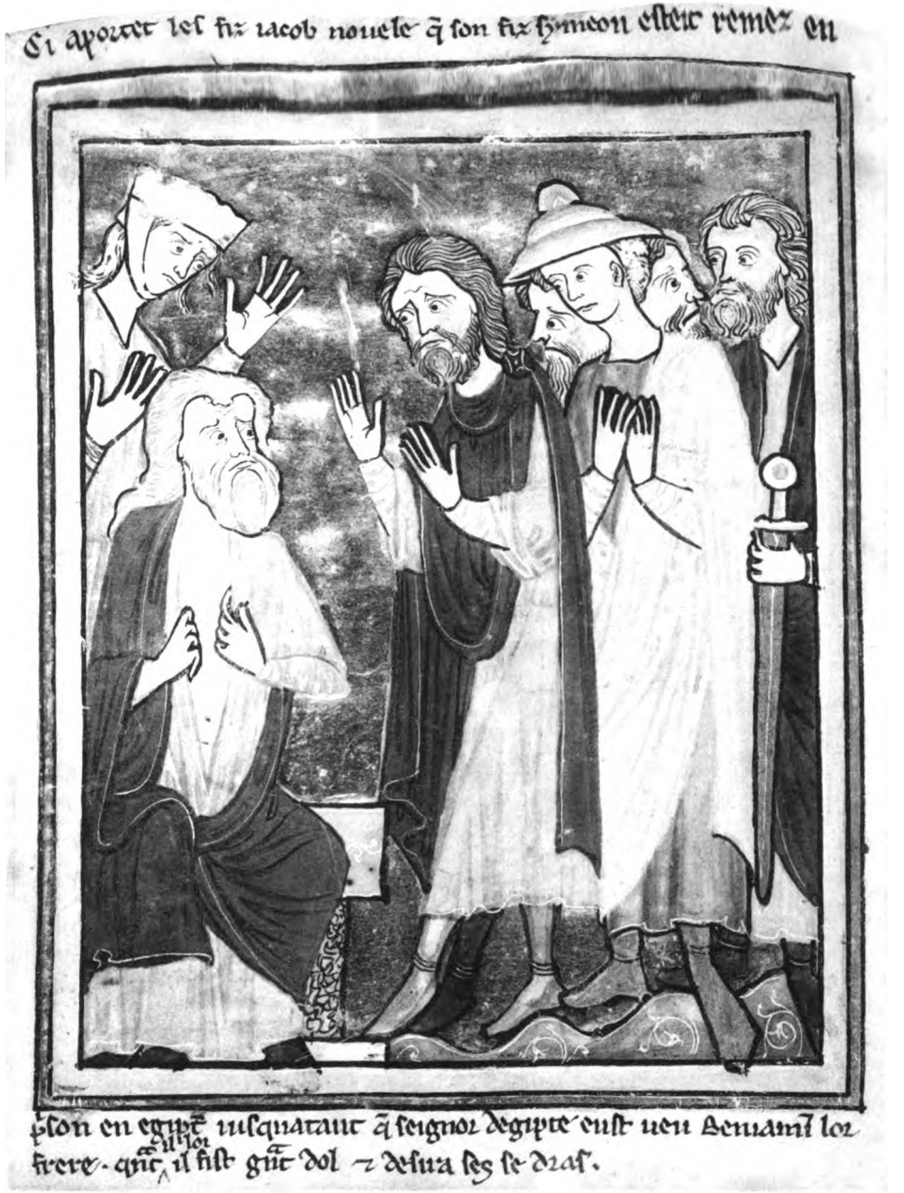
Phototypie Barry

Bible en images.

(Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 33 et 34 v°.)

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 35 et 36 v°.*)

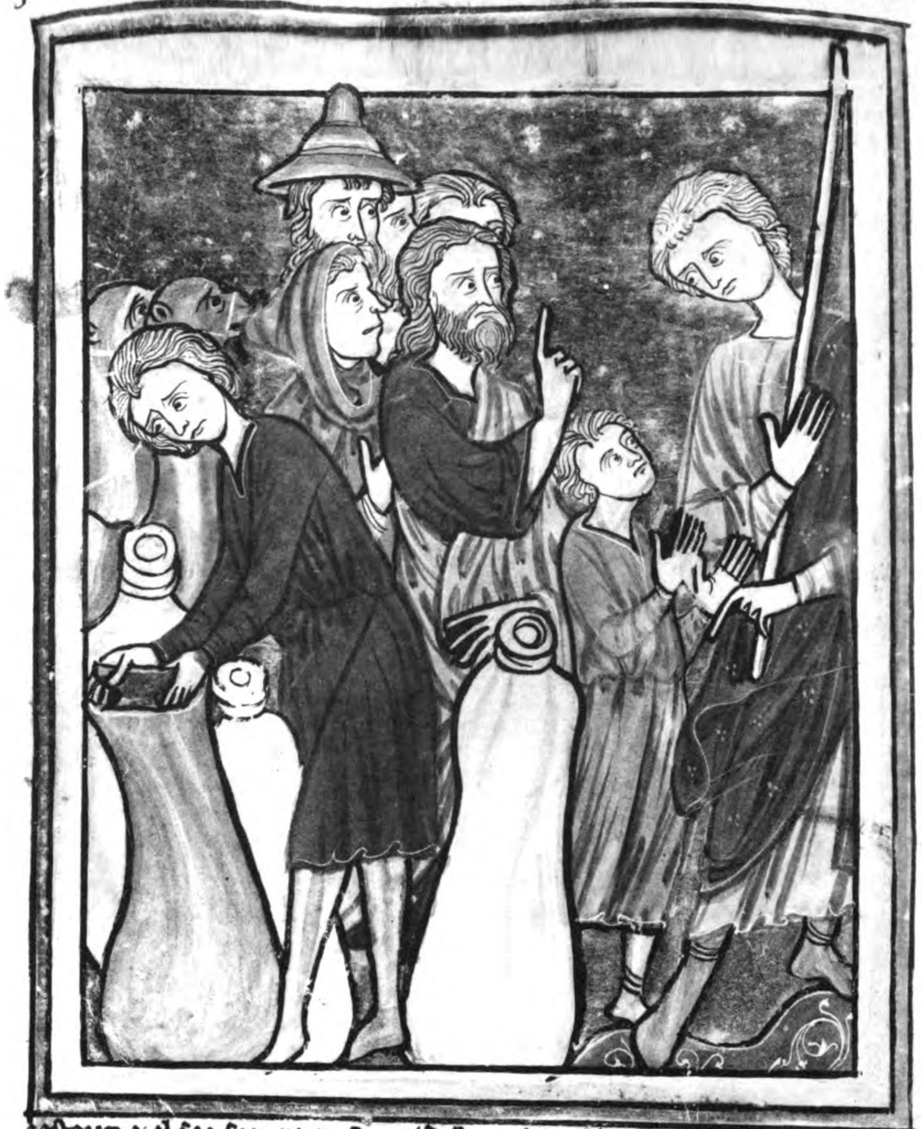
Digitized by Google

Digitized by Google

Quãt il out amene beniamin son petit frere ad ioseph il out mlt gñt

e nen fist pas semblant · e mainia ouoc es por oir de lor paroles
qil faiseit semblant qil nentendist pas lor langaige.

Josep amanda q̃ en cescun des ses freres sast fust mis les deniers de le ble

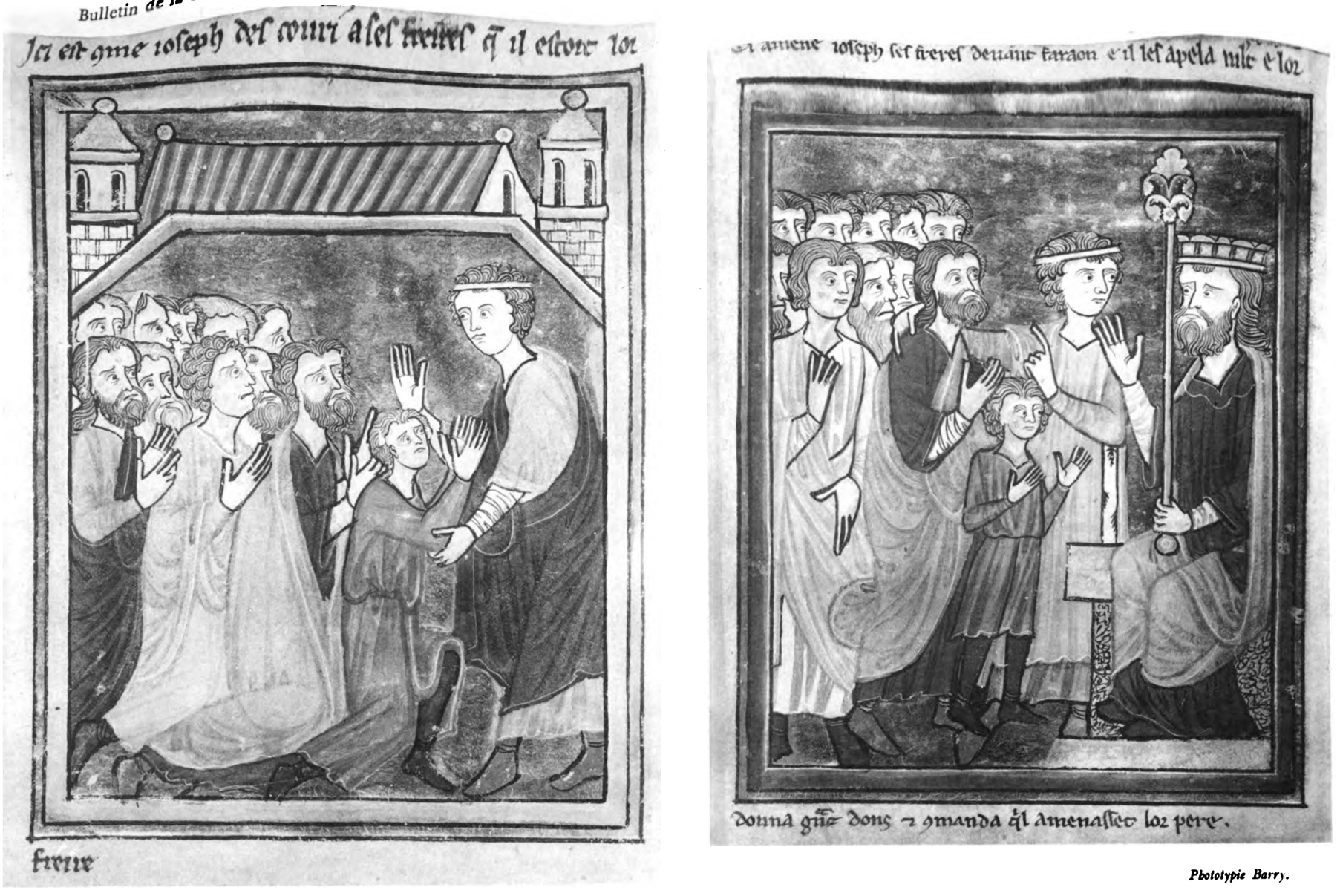


costour e el sac son petit frere fust mis son henap · e cho fist faire por
correcheir les

Phototypie Barry.

Bible en images.
(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 37 et 38 vº.*)

Digitized by Google



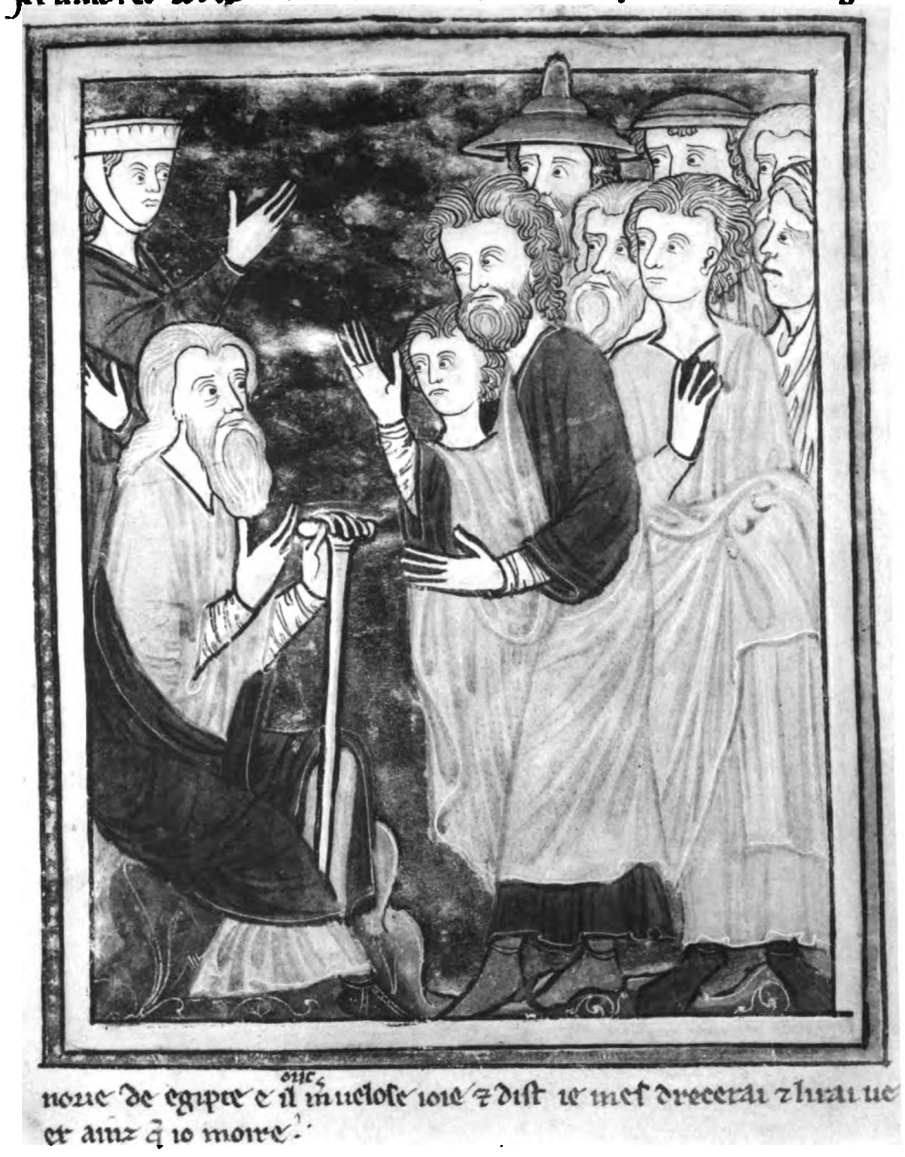
Photolypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 39 v° et 40.*)

Digitized by Google

Digitized by Google



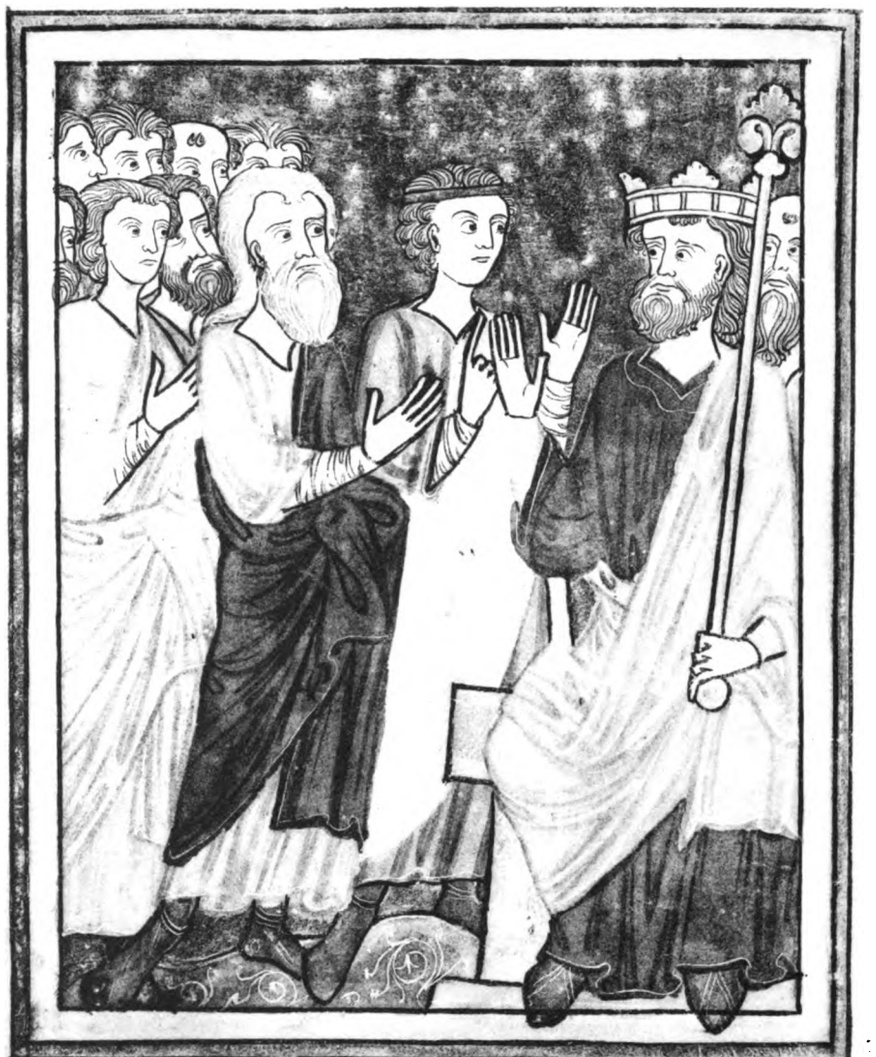
Phototypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. nº 5, ff. 41 vº et 42.*)

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 43 v° et 44.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 27 et 28 v°.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

l'hototypie Barry

Bible en images.

(*Manchester, The John Rylands Library, ms. franç. n° 5, ff. 47 v° et 48.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

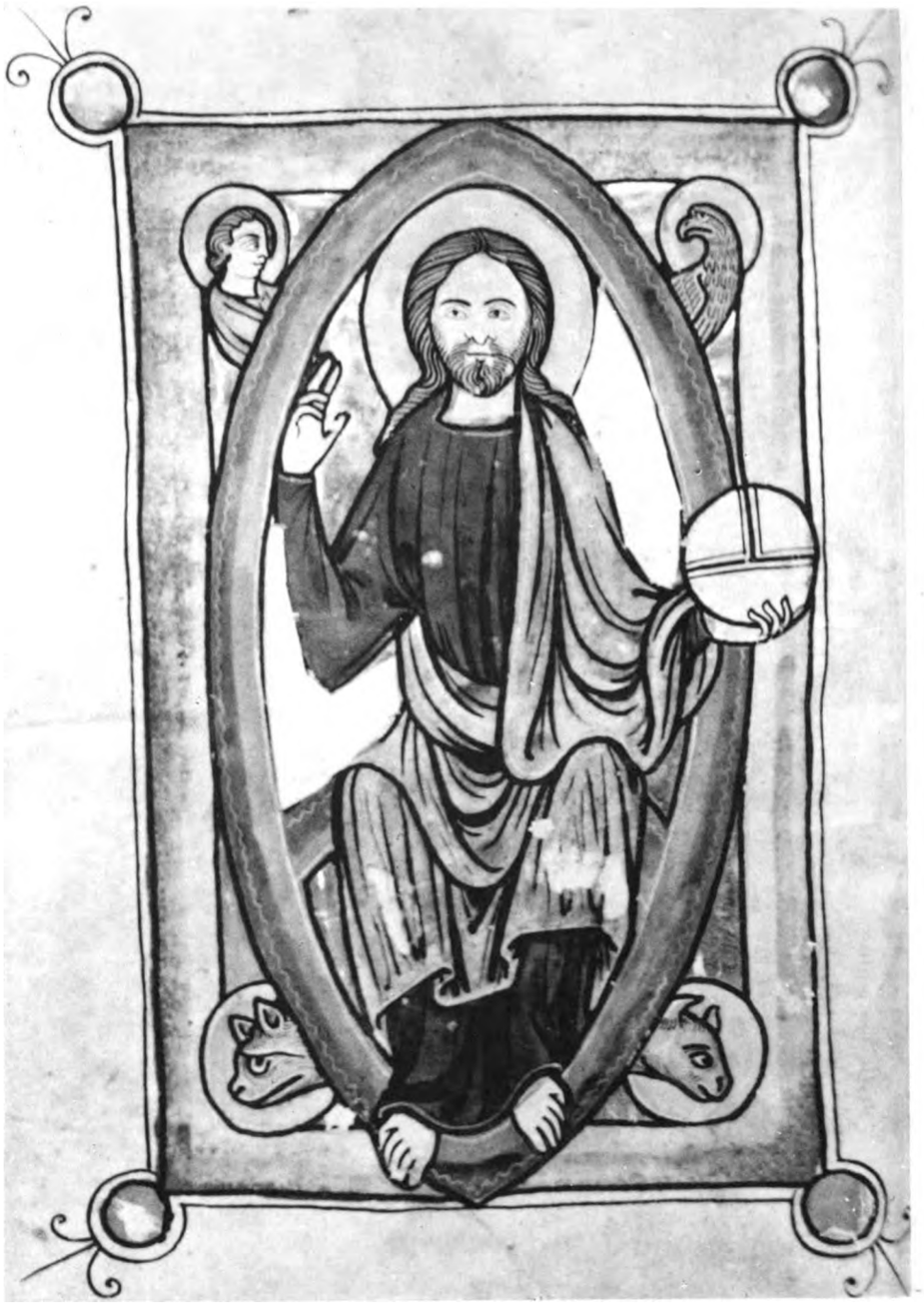
Psautier de saint Louis.
(*Paris, Bibl. de l'Arsenal, fol. 10.*)

Phototypie Barry

Psautier.
(*New-York, Pierpont Morgan Library, ms. 26.*)

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry

Psautier flamand du XIIIe siècle.

(*Édimbourg, University Library, ms. 62 (Laing 11), ff. 6 v° et 8 v°.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

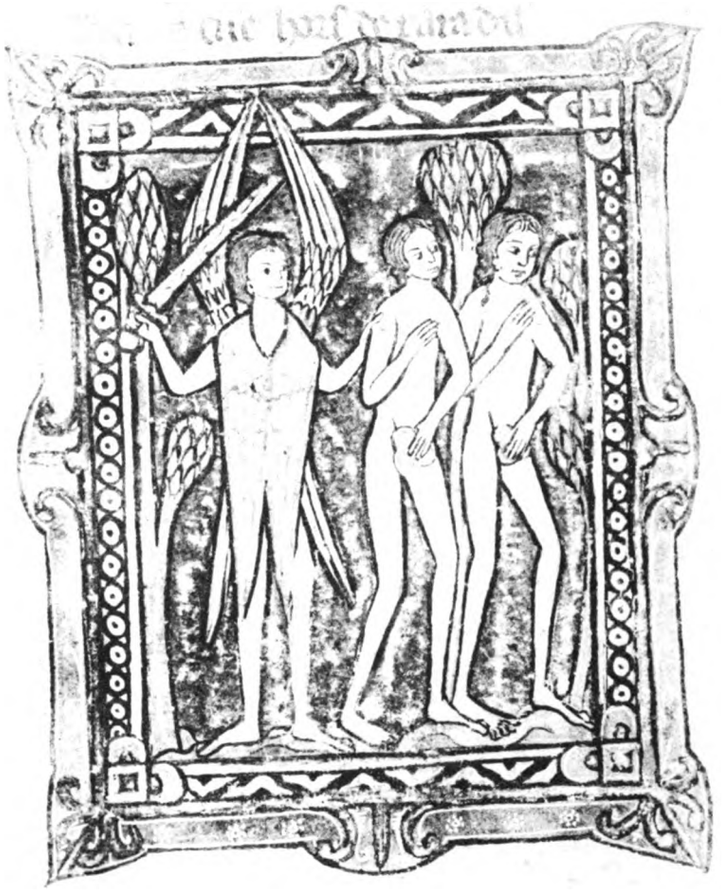
Bible de Saint Vaast.
(*Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun., ms. 5, fol. 1.*)

Phototypie Barry.

Bible de Robert de Bello.
(*Londres, Brit. Mus., ms. Burney 3, fol. 10 v°.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

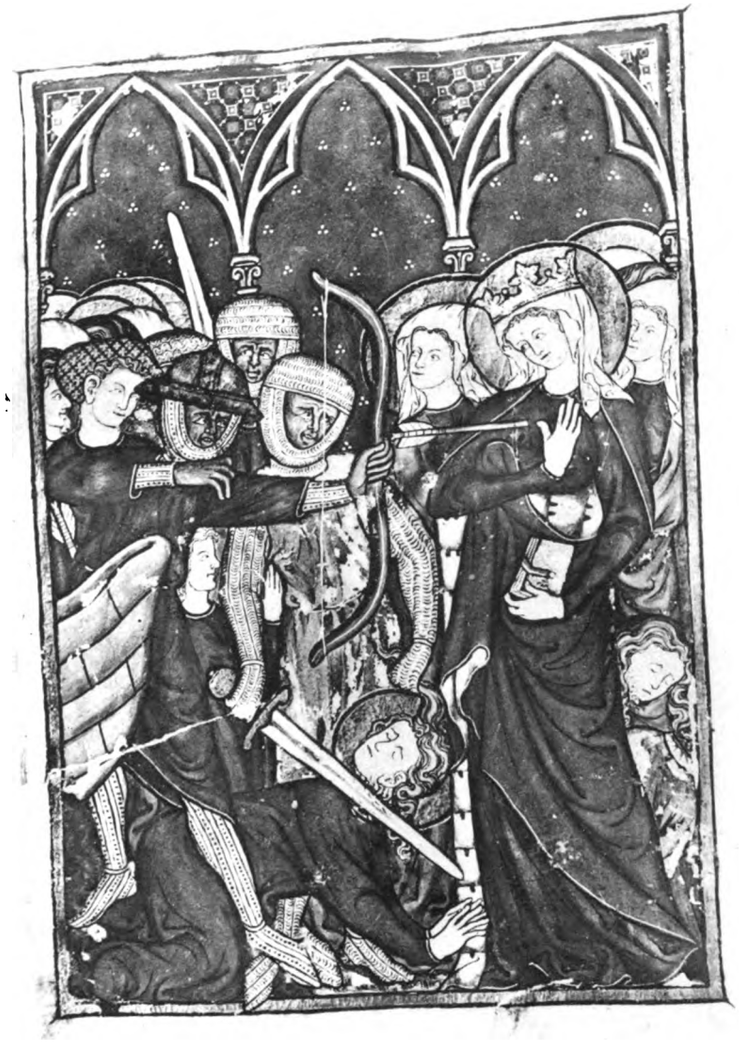


Photolypie Barry.

Bible en images.
(*Ancien ms. Huth., ff. 1 et 2.*)

Digitized by Google

Digitized by Google



Photolypie Barry.

Vie des Saints.

(*Paris, Collection de M. François Carnot.*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

744124

Digitized by Google

Arts
Library

ND3345
.P16
7.année
1923
Q

Société française
reproductions de
manuscrits a peintures

Bulletin

Digitized by Google

PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A0000664788 74

Digitized by Google